

ART HISTORY
SUPPLEMENT
VOL. 3, ISSUE 1

January 2013

Table of contents

Table of contents	1
Meta-History: the cases of Sedlmayr and Tafuri and self-reflexive architectural histories, by Andri Gerber	2
Joshua Reynolds teaching art history: Learning from the past for the future, by Harald Klinke	17
Enseigner l'histoire de l'architecture occidentale à des étudiants non spécialistes et non occidentaux : bilan d'une expérience et pistes de réflexion, by Hervé Doucet.....	30
En dehors des paradigmes : Les problèmes de décodage de l'art de l'Europe centrale et orientale, by Katarzyna Cytlak	40
An Exploration of Relational Art in Determining the Concepts and Limitations of 'Micro-topias' and a Sense of Open-ness. Undergraduate essay, by Natalya Paul	56
In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art	63
Books received.....	69
Call for papers.....	71

Meta-History: the cases of Sedlmayr and Tafuri and self-reflexive architectural histories

Dr. Andri Gerber
 Institute for the History and Theory of the Architecture
 ETH Zurich/Zürich University of Applied Sciences

Abstract

The history of architecture has for long time been rather immune to any sort of internal and external criticism, that would question the ideologies of those writing it, not least in their more or less explicit commitment to design practice. This is the more surprising as not only in history, but in particular in the history of art, such a criticism, that considers the existence of different theories of history, has been established since long. The history of architecture has been written very often by architects or by committed architecture historians, excluding many unsuccessful and problematic aspects of the profession. On the backdrop of this lack of criticism, two architecture (art) historian are discussed here for having more or less consciously integrated into their work reflections on how to write history and thus exposed their theories as part of their writing: Hans Sedlmayr and Manfredo Tafuri. While the two historians could not be more different in their content – being Sedlmayr extremely conservative and Tafuri a progressive Marxist – the comparison of their writings and reflections, shows interesting parallels, not least because of the influence of their education as architects (which was incomplete in the case of Sedlmayr).

“In my first lecture I said: Before you study the history, study the historian. Now I would add: Before you study

the historian, study his historical and social environment. The historian, being an individual is also a product of history and of society; and it is in this twofold light that the student of history must learn to regard him.”

Edward Hallett Carr, 1961¹

Introduction

The history of architecture has for too long been impermeable to internal and external criticism, not least because of the close relationship of history to design and because history was often written by architects, who were trying to forget the problems they were facing.² But also the ideological background of the historian shaping this history, passed long time unnoticed or was not considered worth to be discussed. There are in fact two main and interrelated problems: on the one hand, the lack of consideration of the personal and cultural background of the historians of architecture and their commitment to a particular style. On the other the establishment of a canonical history of architecture that is rather univocal, excluding many aspects – often the social and economical aspects –, which is hard to question without going back to sources. An amusing anecdote comes from the historian Rayner Banham who described the difficulty of the librarians to classify his book *Architecture of the Well-tempered Environment* of 1969, one of the first historical accounts on heating and ventilation systems in architecture, as it was not fitting the categories they had established.³ There are so many examples on how particular

¹ Carr, Edward Hallett, *What is History? The George Macaulay Trevelyan Lectures delivered in the University of Cambridge. January-March 1961*, London: MacMillan & Co Ltd, 1961, p. 38.

² See for example: Lipstadt, Hélène, Mendelsohn, Harvey (eds.), *Architectes et ingénieur dans la presse: polémique, débat, conflit*, Paris: C.O.R.D.A/I.E.R.A.U, 1980.

³ “In a world more humanely arranged, or one where architects more easily recognised where their prime human responsibilities must lie, neither the present apologia nor this book ever have been written, because those services in buildings that provide for the comfort and well-being of humans would always have been part of the history of architecture as taught in the schools, studied by scholars, and honored by the profession. And had such a book been written nevertheless, librarians would but have been so perplexed to know where to file it. The book is offered as a contribution to the history of architecture as normally understood and was produced by fairly conventional modes of architectural history writing. Yet, so corrupted is the understanding of architecture after some two centuries of narrow-eyed aesthetic vision,

movements or architects have been discussed rather than others, or how important aspects have been neglected. Why *Situationism* and not *Letterism*, being the former an offspring of the latter who took so many ideas already developed by the latter? The answer is because of the capacity of *Situationism* – without discussing its “merits” – to sell more eloquently its message and its political engagement. Yet, *Situationism* as a myth of architectural history, has become what Manfredo Tafuri, quoting Nietzsche,⁴ described as “eternalized word, hard as stones” that have to be broken down by the historians, who should also question how and why they became such stones.⁵

One history of architecture has been told us for so many times, that it is hard not to believe to it. Furthermore the relationship of theory and history of architecture appears to be blurred, again as a consequence of the close relationship of history and practice. Instead, we should acknowledge, that there are many histories of architecture: first each story of each historian is different, furthermore we can approach architecture from many angles, internals such as the theory of design, or externals as the history of the profession. Or in other words: „The writing of history thus becomes the writing of stories, and the field of architectural history becomes one of architectural stories.“⁶

A well-known example of the lack of a critical distance is the work of Sigfried Giedion: after writing his dissertation with Heinrich Wölfflin, one of the fathers of modern art history, he became the first general secretary of the CIAM (*Congrès internationaux*

that most librarians have put the first edition of this book among general introductions to technology – in which role it would leave much to be desired.”

Banham, Reyner, *The Architecture of the Well-tempered Environment* [1969], London: Architectural Press, 1984, p. 9.

⁴ „Die Worten liegen uns im Wege! – Überall wo die Uralten ein Wort hinstellten, da glaubten sie eine Entdeckung gemacht zu haben. Wie anders stand es in Wahrheit! – sie hatten an ein Problem gerührt, und indem sie wählten, es gelöst zu haben, hatten sie ein Hemmnis der Lösung geschaffen. – Jetzt muss man bei jeder Erkenntnis über steinharte verewigte Worte stolpern, und wird dabei eher ein Bein brechen als ein Wort.“ Nietzsche, Friedrich, *Morgenröte, Gedanken über die moralische Vorurteile* [1881], Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964, p. 45-6.

⁵ „Poiché l'uso del linguaggio è una tecnica di dominio, non dovrebbe essere difficile ricondurre l'osservazione nietzscheana a tecniche diverse. L'intera *Critica dell'economia politica* di Marx compie un filtraggio e opera una riscrittura che rompe parole eternizzate e dure come sassi.“ Tafuri, Manfredo, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980, p. 11.

⁶ Vrachliotis, Georg, “On Conceptual Histories of Architecture and Digital Culture,” in: Valena, Tomas (Hg.), *Structuralism reloaded*, München: Hensel, 2011, p. 256.

d'architecture moderne) and put his architectural history in the service of the modern movement. In the same context also the case of Philipp Johnson is particularly revealing and well-known. Together with Alfred H. Barr and Henry-Russell Hitchcock he curated 1932 the famous exposition *The international style: Architecture since 1922* which forced the manifold varieties of modernism in a “white” uniformed straightjacket – in which Frank Lloyd Wright was so out of place. As one of the greatest ironies of architectural history, it turned modernism, which was also based on a denial of history and styles, into an historical style, the *International style*. The second attempt by Philipp Johnson to produce such a style, the 1988 exposition *Deconstructivist Architecture* again at the Museum of Modern Art, organized with Mark Wigley was less successful and its artificial construct soon criticized.

This absence of criticism in the way architectural history has been told until today and the role, architectural historians played in its establishment, should be discussed on the backdrop of the general revision of historical objectivity that has since long, produced criticism of history that included re-discussing the role of the historian and his peculiar theory of history. While many historians are more or less conscious of this problematic and have al least mentioned it – Jacques Le Goff for example talks about the relativism of history⁷ – few of them have exposed it as Edward Hallett Carr in his *What is History* published in 1961 and Haydn White in *Metahistory, The historical imagination in nineteenth-century Europe* of 1973, from which I borrowed the title for my paper.⁸ Carr, already quoted above, shows with many revealing examples, to what extent the person of the historian and his cultural background influences the way he writes history, and thus our knowledge of the past. In fact even the very vocabulary the historian uses is not neutral, but predetermined and influencing the way he interprets the past. The historian is always

⁷ “Ce qui force l’histoire à se redéfinir, c’est d’abord la prise de conscience par les historiens du relativisme de leur science. Elle n’est pas l’absolu des historiens du passé, providentialistes ou positivistes, mais le produit d’une situation, d’une historie. Ce caractère singulier d’une science qui n’a qu’un seul terme pour son objet et pour elle-même, qui oscille entre l’histoire vécue et l’histoire construite, subie et fabriquée, oblige les historiens devenus conscients de ce rapport original à s’interroger à nouveau sur les fondements épistémologiques de leur discipline.” Le Goff, Jacques, Nora, Pierre, “Présentation,” in: Le Goff, Jacques, Nora, Pierre (ed.), *Faire de l’histoire*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p. X

⁸ I owe the references of Carr and Haydn directly and indirectly to Winfried Nerdinger.

part of the present and looking at the past from his standpoint.⁹ History is all about interpretation and this interpretation is itself determined by the historian.¹⁰

Haydn furthermore discusses the “styles” of the different historians which undermine their pretended objective approach.¹¹ Every historian will have a different approach, determined by a “deep level of consciousness”¹² which makes that history is “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse.”¹³

The positions of White and Carr, even though if “extreme,” tell us to what extent we have to be cautious with the way history is written and thus the way we think to understand the past. We should not forget that the inventor of art history, Giorgio Vasari (1511-1574), would go so far as to invent one of the characters of his *Vite - Morto da Feltro* - to strengthen his line of argument, thus giving evidence on how the writing of history should be object of criticism and is more or less, influenced by many factors, we can include in the equation.¹⁴

⁹ “The third point is that we can view the past, and achieve our understanding of the past, only through the eyes of the present. The historian is of his own age, and is bound to it by the conditions of human existence. The very words which he uses - word like democracy, empire, war, revolution - have current connotations from which he cannot divorce them.” Carr 1961, p. 19.

¹⁰ “The facts are really not at all like fish on the fishmonger’s slab. They are like fish swimming about in a vast and sometimes inaccessible ocean; and what the historian catches will depend, partly on chance, but mainly on what part of the ocean he chooses to fish in and what tackle he chooses to use - there two factors being, of course, determined by the kind of fish he wants to catch. By and large, the historian will get the kind of facts he wants. History means interpretation.” Ibid., p. 18.

¹¹ “The terminology I have used to characterize the different levels on which a historical account unfolds and to construct a typology of historiographical styles may prove mystifying. But I have tried first to identify the manifest – epistemological, aesthetic and moral – dimensions of the historical work and then to penetrate to the deeper level on which these theoretical operations found their implicit, precritical sanctions.” White, Haydn, Metahistory, *The historical imagination in nineteenth-century Europe* [1973], Baltimore, London: The John Hopkins University, 1975, p. ix-x.

¹² Ibid., p. ix-x.

¹³ Ibid., p. ix.

¹⁴ “Doch weitaus mehr Kopfzerbrechen bereiten der Rezeption die Fehler und die Tatsachenfälschungen, von denen zahlreiche der Lebensbeschreibungen durchsetzt sind. Legenden und schnurrige Anekdoten, deren Topoi oft genug auf das Künstlerlob und die einschlägige *Ekphrasis*-Literatur der Antike zurückreichen, sollten die Vita so manchen Künstlers ‚saftiger‘ machen. Und zusätzlich bediente sich Vasari jener Klatschgeschichten, die im spottlustigen Italien zur Genüge zirkulierten. (...). Selbst vor Chimären schreckte der Autor nicht zurück, um der Devise *Historia magistri vitae* (Cicero, *De oratore* II, 36), Geschichte sei die Lehrmeisterin des Lebens, ein lebendig-plastisches Relief zu verleihen: Fiktion als Vehikel der Geschichte! Der sonderbarste Kandidat in dieser Hinsicht ist ein gewisser Morto da Feltro, für

Interestingly, also in the history of art, the “closest” form of history to the history of architecture, such an awareness exists since long, in particular in German literature. As early as 1924 Julius von Schlosser published his “*Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*” (Materials for an investigation of the sources of art history), which collected essays dating from 1914 to 1920, being its goal a theory and history of the writing of history discussing different theories of art from the past.¹⁵ More recent examples are the collection of biographies of art historians by Heinrich Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, published in 1990 or Hubert Locher’s *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert*, of 2007, which emphasizes an interest in a comparative gaze on the historians and their histories. And it is not by chance that both Dilly with his *Kunstgeschichte als Institution* of 1979 and Locher with his *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, published for the first time in 2001, offered also reflections on the basis of the discipline and the inherent theories of history.

While thus in the context of art history there exists a long tradition of criticism upon the writing of art histories and its ideologies in the sense of acknowledging the influence of the historian, architecture is lacking such a criticism. In fact, there always existed reflections upon the role of history in architecture but these remained without consequences, for the way we look at the history of architecture. This has changed in recent years, where more and more scholars have devoted themselves to fill this gap, through books reflecting from a more general stance the nature of architectural history, including biographies of the most relevant architecture historians. Books such as Anthony Vidler’s *Histories of the immediate past*, 2009, Andrew Leach’s *What is Architectural History*, 2010 or Gevork Hartoonian’s book *The mental life of the architectural historian* published in 2011 are all important contributions to question the way architecture history has been written and help to create an awareness for it.¹⁶

den Vasari einen umfangreichen Lebenslauf zusammenbastelt.” Wolf, Norbert, “Einleitung”, in: Schorn, Ludwig, Förster, Ernst (Hg.), *Vasari, Giorgio, Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahr 1567*, Wiesbaden: Marix Verlag, 2010, p. 9.

¹⁵ Schlosser, Julius, *Die Kunsliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924, p. VIII.

¹⁶ Andrew Leach, in his excellent book, gives an overview on the literature about architectural history: Leach, Andrew, *What is Architectural History?* [2010], Cambridge: Polity Press, 2011.

Leach in fact goes as far as underscoring, that „there is little agreement on what architectural history is and how it should be done as on what architecture is and how it should be made.“¹⁷

As already mentioned, the main difficulty of a critical stance on architectural history is its close relationship to practice. History has been often written by the architects themselves, as was the case for what is considered to be the first example of such a history, the „Entwurff einer Historischen Architectur,“ by Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), published in 1721. Yet, as early as 1849 French architect César Daly would say, that after all histories have been told, the only history missing, is the history of the history, thus revealing an understanding for the this problematic relationship, which remained unheard.¹⁸

While there would be enough other examples to be discussed – this has already been done at length – the goal of this paper is to introduce two architecture historians that stand out – in my understanding – from their pairs,¹⁹ both because of their more or less conscious reflection on the writing of history, and because of their implicit understanding of this writing as a creative act of design, that we could possibly bring back to their education as architects. That is, they expose their personal theory of history. The first of them is the highly problematic – because actively entangled with National socialism and because of his allegedly subjective approach – Viennese Art historian Hans Sedlmayr (1896-1984). The second is the already mentioned Italian architecture historian Manfredo Tafuri (1935-1994), who has since long become a sort of “myth” of architectural history, an ironical turn for someone fighting the ideologies of architectural history.

Hans Sedlmayr

Hans Sedlmayr was together with Otto Pächt one of the main exponents of the *New Vienna School*. He studied first architecture, but changed before completion to art history,

¹⁷ Ibid., p. 2.

¹⁸ „De quoi n'a-t-on pas écrit l'histoire? Il en reste une cependant qui est encore à faire, et qui ne serait pas la moins intéressante. Je parle de l'histoire des histoires.“ Quoted in: Talenti, Simona, *L'histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914)*, Paris: Éditions A. et E. Picard, 2000, p. 17

¹⁹ Obviously there are many other examples that could be discussed as Aby Warburg for instance, the interest of Sedlmayr and Tafuri was not least their education as architects.

highly influenced by Alois Riegl and by Max Dvořák, whose classes he had followed. He did his dissertation on Fischer von Erlach with the already mentioned Julius von Schlosser.

Particularly after the *Anschluss* of Austria to Germany, Sedlmayr's conservative position, influenced by his Catholicism, and his fascination for Nazism, infiltrated also his work. It is because of his explicit support, that after the war he was emarginated from teaching until 1951, when he got again a teaching position in Munich. Sedlmayr's engagement with Nazism was never forgotten and even though his books *Verlust der Mitte* published for the first time 1948 (1957 translated in English as: *Art in Crisis: The Lost Center*) and *Die Entstehung der Kathedrale*, published in 1950, gained a major popularity, he remains a figure of Art/Architectural history yet to fully disclose, despite all criticism that emphasizes the subjectivity behind his pretended scientific methodology.²⁰

The interest in discussing Sedlmayr lies in the fact that surprisingly, behind his extremely conservative position and his pessimistic vision of contemporaneity and modernism, there is a highly developed theory of methods and methodology, strongly influenced by Riegl. Norbert Schneider calls him a “taxonomist that strives for methodological clarity.”²¹

His methodology was based on a decomposition of the work of art in its different strata (*Schichten*), emphasizing the importance of the relationship of the parts to the whole.²² He called this particular methodology *Strukturanalyse* (Structural analysis): every work of art as a “small world” has a structure made of strata, that the historian has to take piece by piece to understand it.²³ In this context he introduced also the concept of “Zer-sehen”

²⁰ Schneider, Norbert, „Hand Sedlmayr (1896-1984),“ in: Dilly Heinrich (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte* [1990], Zweite durchgesehene Auflage, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1999.

²¹ Ibid., p. 267.

²² „Das Ideal wäre hier, dass kein Teil selbstständig für sich existiert, sondern die Gestalt jedes einzelnen Teils erst verständlich wird aus dem Zustand des Ganzen.“ Sedlmayr, Hans, „Die ‚Macchia‘ Bruegels“ [1934], in: Sedlmayr, Hans, *Epochen und Werke, gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte* [1959], Erster Band, Mäander Studienausgabe, 1977, p. 285.

²³ „1. die ‚Sinnschichten‘ des Kunstwerks. Es zeigt sich, dass – in Analogie zur Struktur der ‚grosser Welt‘ – auch im einzelnen Kunstwerk, unbeschadet seiner Einheitlichkeit und Geschlossenheit, nicht alles mit allem gleich fest zusammenhängt, sondern dass es Abstufungen der gegenseitigen Abhängigkeit, des sinnvoll Notwendigen und des (relativ) Zufälligen gibt. Es ergeben sich typische Komplexe von Zusammenhängen, die jeweils aus *einem* zentralen Strukturprinzip abgeleitet, verstanden werden können. Diese Komplexe stehen wieder untereinander in bestimmbaren Zusammenhang, wobei typisch gewisse von ihnen andere schon voraussetzen, also in diesem Sinn ‚über‘ ihnen liegen. Das rechtfertigt die

(literally “dis-seeing”),²⁴ or “gestaltetes Sehen”²⁵ – the latter revealing the evident influence of *Gestaltpsychologie* – underscoring how the act of seeing and interpreting is a process of de-composition. The act of interpretation is an act of re-construction, of re-production. This kind of description of interpretation, obviously recalls the definition of structuralism given by Roland Barthes: „Le but de toute activité structuraliste, qu’elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un ‚objet‘, de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement („les fonctions“) de cet objet. La structure est donc en fait un *simulacre* de l’objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l’objet limité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l’on préfère, inintelligible dans l’objet naturel. L’homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose; c’est en apparence fort peu de chose (ce qui fait dire à certains que le travail structuraliste est ‚insignifiant, inintéressant, inutile, etc.‘).“²⁶

If the *Strukturanalyse* of Sedlmayr should not be considered a structuralism *avant la lettre*, both because of the lack of a semiotic/linguistic background²⁷ and because of its too subjective procedures,²⁸ the resemblance is yet striking and underscores how for

Anwendung des Terminus ‚Schichten?‘“ Sedlmayr, Hans, *Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* [1958], Hamburg: Rowohlt, 1961, p. 63.

²⁴ Ibid., p. 88.

²⁵ Sedlmayr, Hans, *Die Architektur Borrominis*, Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1930.

²⁶ Barthes, Roland, *L’activité structuraliste, Essais Critiques* [1963], in: Marty, Éric (Hg), *Roland Barthes, Oeuvres complètes*, Tome I, 1942-1965, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 1329.

²⁷ „In den 50er Jahren erweitert Sedlmayr seinen ursprünglich nur formalästhetischen und um den Nachweis eines relationalen Gefüges des Kunstwerks bemühten Ansatz des ‚gestalteten Sehens‘ zur eigentlichen ‚Strukturanalyse‘, die als Methode mit seinem Namen fortan stets assoziiert wird. Sedlmayrs Begriff ‚Struktur‘ hat wenig gemein mit der gleichnamigen Bezeichnung im Strukturalismus, der sich als kulturanalytische Theorie vom Wissenschaftsparadigma der Linguistik (Saussure, Jakobsen, Trubetzkoy usw.) herleitet, Ala Synonym für ‚Gestalt‘ geht der Sedlmayr’sche Terminus vielmehr auf lebensphilosophische Vorstellungen zurück (Dilthey, Spranger u.a.). In ihm vereinen sich letztlich von der geologischen Metaphorik der Romantiker herrührende Schichtenmodelle und den ganzheitlich-gegliederten Zusammenhang von Teilen betonende Relationsanschauungen.“ Schneider 1999, p. 278.

²⁸ „This is especially true of Sedlmayr, despite his boasts of methodological rigor and consistency. The unsystematic, performative aspect of *Strukturanalyse* distinguishes it from true structuralisms, which mistrust the subjective, volatile encounter between an individual interpreter and a complex sign like a work of art.“ Christopher, S. Wood (ed.), *The Vienna School Reader, Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York: Zone Books, 2000, p. 44.

Sedlmayr the act of interpretation is a highly creative act, which makes of the historian an author and “designer”: “*Strukturanalyse* is more like making than reading.”²⁹

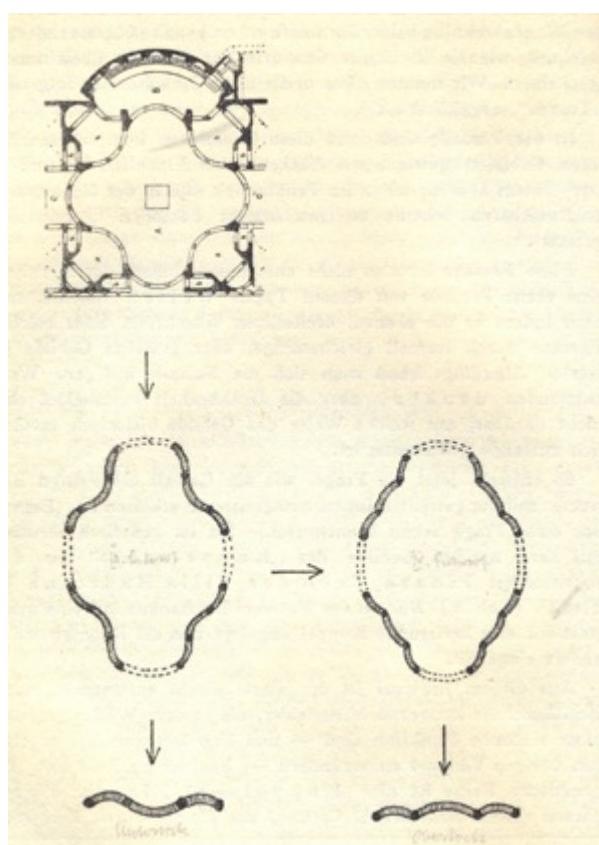


Figure 1 Sedlmayr, Hans, *Die Architektur Borrominis* [1930], zweite vermehrte Auflage, München: R. Piper & Co., 1939, p. 58.

Particularly striking for this argument of methodological awareness, was the fact that Sedlmayr in his analysis of the architecture of Borromini, introduced diagrams as new mean to depict the spatial qualities, beyond simple language. Sedlmayr was not the first architectural historian to do so, in fact there is a whole history to be told, of the introduction of the diagram as a new means to describe architecture, as can be found in the work of Paul Frankl, Hermann Sörgel, Hermann Eicken, Paul Klopfer, Alfred Erich Brinckmann or Leo Adler just to quote some few.³⁰ There is in fact much more to tell on the diagram-lineage between architectural historian and architects, than the

Wittkower-Rowe-Eisenman story.³¹ However, the introduction of the diagram, reveals once more, how much attention was brought to methods of analysis by Sedlmayr. The diagram is another mean to explain his process of decomposition of the strata of architecture and its mental re-composition, as they were used by Sedlmayr to reduce the spatial complexity to its geometric principles.

It should be added how these diagrams where influential on Paolo Portoghesi’s analysis of Borromini, which in turn influenced his own architectural practice.³²

²⁹ Ibid., p. 44.

³⁰ See for that: Gerber, Andri, “The diagrams of meta-history,” in: Devabhaktuni, Sony, *Diagrams*, Paris: Ecole Spéciale, forthcoming 2013.

³¹ Somol, Bob, “Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture,” in: Eisenman, Peter, *Diagram Diaries*, London: Thames & Hudson, 1999.

³² Portoghesi, Paolo, *Borromini: architettura come linguaggio*, Bellinzona: società di Belle Arti, 1967.

Manfredo Tafuri

On the contrary of Sedlmayr, Tafuri was “only” trained as an architect, even though his diploma thesis was a historical analysis and not a project. Tafuri takes less explicitly reference to the very question of how to write history and while declaring his standpoint a critique of the ideology of architecture, he developed a peculiar style of writing that one is tempted to call deconstructivistic. Tafuri’s style has been often criticized as being obscure and not always easy to follow, which made it highly problematic to translate. Yet the fascination for Tafuri goes also back to his fierce critique of his predecessors, in particular Bruno Zevi, whose concept of the *critica operativa* (operative critique), in the eyes of Tafuri, was too strongly tied with contemporary architecture and thus too subjective. Zevi never masked his fascination for Frank Lloyd Wright as the father of organic architecture, but for Tafuri the historian should not take actively take part in contemporary design practice. Tafuri proposed thus to separate architecture from history. This separation, connected with the insight, that architecture can’t be but pure architecture, outside any utopian aspiration, brought Tafuri many criticism from architects, who interpreted his thesis as the announcement of the “death of architecture.” Against the operative critique, Tafuri developed what he called the *progetto storico*, the historical *project*, a writing that would uncover the ideologies underlying architecture in its political and social context.

The history that Tafuri was developing was one not easy to digest for architects – which was also one of the reason for the critiques –, but one that forced them to question their very way to use and refer to history. It is not a project of history, but a project on the writing of history.

The particular merit of Tafuri was exactly this shift of focus from the very object of architecture – which was yet peculiar for Sedlmayr – to the context influencing architecture. In particular after his move to the IAUV in Venice, in 1966, he came in contact with such Marxist thinkers as Asor-Rosa, Tronti or Cacciari and around the magazine *Contropiano*, who influenced both his understanding of history and his emphasize on methods. In the words of Pier Vittorio Aureli: „Even in his early essays and articles Tafuri always problematized his critical perspective, making the essay not only a discourse on a particular object but also on the ‘reflexive’ subject itself, on the

‘author as producer,’ to use Benjamin’s words. This self-interrogative literary form, in which the work is critical not through its message but through its medium and its construction, was Tafuri’s preferred methodology for leveling a fundamental critique of the architectural culture of the time, a culture that was more anxious to deliver statements than to assess its own instrumentality.”³³

Tafuri in fact was himself never a hardline Marxist – Georges Teyssot says of him, that he was “Marxian, but critical of Marxism, not only of the official kind of Marxism from the East, but also of the many intellectual Marxism of the West”³⁴ – but he understood to apply a certain Marxist methodology (historical materialism) for the uncovering of the ideologies lying behind architecture.

The writing of Tafuri in fact can be compared with deconstruction, even though he criticized it.³⁵ Again, as for Sedlmayr and structuralism, strictly speaking this is not deconstruction as a critique of logocentrism, and of text vs. language, but of the ideology of architecture. But both develop a writing “in the making,” that unrolls arguments and theories by the very process of writing, which makes an understanding so difficult. The writing of Tafuri is highly self-reflective and exposes the very medium of the writing, even if he gives us less keys for its understanding, as is the case of Sedlmayr who focused more on precise methods. Yet, one has to underscore how Tafuri’s thesis of the death of architecture uncovers exactly such a “final sense” (*tēlos*) for architecture, as deconstruction does with the logos. Tomas Llorens tellingly compares the writing of Tafuri, speaking of *Teorie e storia*, with a Palimpsest, arguing that his books are made of superposed stratum, never fused together in one, final meaning.³⁶

³³ Aureli, Pier Vittorio, „Recontextualizing Tafuri’s Critique of Ideology“, in: *Log*, 18, Winter 2010, p. 93

³⁴ Teyssot, Georges, Henninger, Paul, „One portrait of Tafuri“, in: *Any* 25/126, *Being Manfredo Tafuri*, Anycorporation, New York, p. 5.

³⁵ “Quale garanzia avrò che spezzando e dissociando stratificazioni che riconosco già in sé plurali non arriverò a una disseminazione fine a se stessa? In fondo, instituendo, come fa Derrida, differenze e disseminazioni, rischio effettivamente di incontrare ‘lannullamento’ preconizzato e temuto da Nietzsche. Ma il vero pericolo non è forse neppure qui. Il pericolo, in cui incorrono sia le genealogie di Foucault - le genealogie della follia, della clinica, della punizione, della sessualità - sia le disseminazioni di Derrida, è nella riconsacrazione dei frammenti analizzati al microscopio come nuove unità autonome e in sé significanti.” Tafuri, Manfredo, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980, p. 7.

³⁶ Llorens, Thomas, “Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History,” in: *AD*, 51, 1981, p. 85.

Furthermore, one could also ask to what extent the post-structuralist assumption of the “death of the author” as announced by Roland Barthes³⁷ and Michel Foucault³⁸ can be used to describe the seemingly authorless writing of Tafuri, even though, its extremely complexity, permanently recalls the author.

The history told by Tafuri, is not of architecture as style, neither as icon, but of architecture in its relationship to society; some critics of Tafuri have emphasized that by this shift of attention, the very architecture was forgotten. While this critique seems less relevant because of the importance of this shift, two other flaws in the writing of Tafuri should be emphasized: his commitment to structuralism, in particular in *Teorie e storia dell'architettura* (1968) and beyond his critique of involvement, his enduring analysis of contemporary architecture, from Aldo Rossi to Peter Eisenman. The former point is of particular interest for us, because it shows how Tafuri, who was so sensitive to the ideologies and their unmasking, was himself the “victim” of structuralism. It has to be emphasized, how most architects and many historians of the time, were completely obsessed by semiotics and structuralism³⁹, yet one could have excepted more awareness towards such a commitment, for Tafuri. It was in *Progetto e utopia* (1973) that he realized definitively the incongruence of structuralism and Marxism and dismissed the former.⁴⁰

Conclusion

If for a moment, we go back to Carr, it is interesting to emphasize how his description of the writing of history, shows a process of back-and-forth, far away from a total rationalization: “Laymen – that is to say, non-academic friends from other academic disciplines – sometimes ask me how the historian goes to work when he writes history. The commonest assumption appears to be that the historian divides his work into sharply distinguishable phases or periods. First, he spends a long preliminary period reading his sources and filling his notebooks with facts: then, when this is over, he puts

³⁷ Barthes, Roland, “La mort de l'auteur“ [1968], in: Marty, Éric (ed.), *Roland Barthes, Œuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Paris: Éditions du seuil, 1993.

³⁸ Foucault, Michel, “What Is an Author?“, [1969], in: Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, pp. 113-138.

³⁹ See Gerber, Andri, “Italian structuralism,” in: Valena 2011, pp. 239-248.

⁴⁰ “Escluso, quindi, l'abbraccio conciliatore tra marxismo e strutturalismo, rimane infatti un dato: anche l'ideologia, pur in tutta la sua ineffettualità, possiede una propria struttura, storica e transuente come tutte le strutture.“ Tafuri, Manfredo, *Progetto e utopia* [1973], Bari: Editori Laterza, 2007, p. 157.

away his sources, takes out his notebooks and writes his book from beginning to end. This is to me an unconvincing and unconvincing picture. For myself, as soon as I have got going on a few of what I take to be the capital sources, the itch becomes too strong and I begin to write – not necessarily at the beginning, but somewhere, anywhere. Thereafter, reading and writing go on simultaneously. The writing is added to, subtracted from, reshaped, cancelled, as I go on reading.”⁴¹ Carr gives an account of the writing of history as a non-linear process, where the history is continually reconstructed both through the knowledge of the past, the sources, and the way these sources are interpreted by the historian. It is interesting to underscore how in order to illustrate his argument, he makes use of many spatial metaphors: addition, subtraction and reshaping, revealing how the writing of history can also be explained by spatial processes.

The spatial knowledge which is at the basis of such an understanding of history through spatial processes, is what is peculiar for architects, who spend their time reflecting upon the nature of space and on how space can be produced.⁴² One might thus argue, that the very interest of Sedlmayr and Tafuri for the making of history and its methods can be also brought back to their education as architects and their spatial education (which was obviously very different in the time of Sedlmayr from that of Tafuri). Yet, it is not a subjective design – as it is the case with architectural design – it’s a “design” which attempts to integrate the rules of philology and hermeneutics with such an awareness for the methods and the writing as process, which includes a certain degree of subjectivity. They demonstrate this understanding through their writing; more explicitly Sedlmayr, more implicitly Tafuri.

While Sedlmayr attempted to deconstruct the strata of architecture and to reconstruct it, in order to give him a sense, Tafuri collected those strata in a stratified writing, which mirrors the complexity of reality, and the impossibility to give order to it. That is, the very difference between the self-reflexive writings of Sedlmayr and Tafuri is that the latter has given up the belief in the possibility of given order, and his writing reflects this impossibility, while the former, by his methodical clarity, believes in the possibility of such an order (which will become lost in his eyes with modernity).

⁴¹ Carr 1961, P. 23.

⁴² “Architecture can be said to be the thoughtful making of spaces.” Kahn, Louis, “Space and the inspirations” [1967], in: Twombly, Robert (eds.), *Louis Kahn, Essential texts*, New York: W.W. Norton, & Company Inc., p. 223.

The reference to Structuralism and Deconstruction/Poststructuralism thus frames the cultural context in which these historians acted and were influenced by, particularly Tafuri. But we should not forget how the boundaries between these two phenomena were not so tight: many structuralists became later in their life poststructuralists, as was the case of Roland Barthes and his textual phase, which started around 1965.⁴³

The Meta-history I refer to in the title, is thus the theory of history that should always be considered both in reading the past through the histories of the historians and when writing history, as an architect or as an historian, as Sedlmayr and Tafuri did. This is what makes their examples particularly telling for an history of theories of history yet to be told in architecture.

⁴³ Roland Barthes, „L'aventure sémiologique“ [1974], in: Marty, Éric (ed.), *Roland Barthes, Oeuvres complètes*, Tome III, 1974-1980, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil, 1993.

Joshua Reynolds teaching art history: Learning from the past for the future

Harald Klinke, Ph.D.
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung

Abstract

For Joshua Reynolds, the president of the Royal Academy, the history of art had one specific purpose: to learn from it. Student should learn from Old Masters not only their technique or style, they should amass a collection of ideas that they could draw from when producing new works of art. To depict ideas instead of the mere visual was the ultimate goal of art for Reynolds and contemporaries. Those ideas could be obtained directly from nature by hard mental labour. Or they could be borrowed from the public domain of cultural heritage. Present time progress, according to that, means standing on the shoulders of giants. Just like written books in the natural sciences, the painted works of art are a realm of wisdom an artist is able to contribute to.

The English term “enlightenment” and the French term “lumières” both relate to the metaphor of light. According to this, enlightenment - just like the German term “Aufklärung” - is a process of becoming visible.¹ Bringing light into the dark describes a fundamentally visual concept: What can be seen, can be understood. Therefore it seems consistent that it was an artist who described a method of how seeing becomes comprehension. Joshua Reynolds brought the Fine Arts into a context of enlightenment

¹ See Gertrude Himmelfarb, *The Roads to Modernity. The British, French and American Enlightenments*, London 2008, pgs 11–12.

and placed the artist's ability to generate visual knowledge and to communicate it through the production of images into the centre of his thoughts.

In contrary to the developments in continental Europe, British art went a kind of *Sonderweg* throughout the centuries. For geographic and political reasons its encounter with European art theory, developed since Renaissance, only began in early 18th century. At this time Britain rose to a world power, dominated in military and economic terms and began to seek ways to also compete with continental Europe on a cultural level. For this reason, in 1769, under the patronage of the king, an academy was founded in London, whose expressed goal was to support the arts in this country.

On January 2 1769, Joshua Reynolds gave his first lecture as president of the new Royal Academy. He stated: "A Student is not always advancing because he is employed; he must apply his strength to that part of the art where the real difficulties lie; to that part which distinguishes it as a liberal art."²

With this programmatic declaration in front of the members of the academy, he set the goal for the Fine Arts in Britain: The essence of art is the result of hard labour. Reynolds tried to establish art as an epistemological system embedded in both philosophy and art theory. Accordingly, to acquire visual knowledge was to work with methods of empiricism and rationalism. Reynolds focussed his visual epistemology on the cognitive process of seeing and the ontological properties of images.

Joshua Reynolds was an artist himself, who wrote several shorter essays on aesthetics before.³ When he became president of the Royal Academy, on the occasion of the annual presentation of prizes to the students of the academy, he held lectures that were later published under the title "Discourses on Art". Usually they are referred to as late summaries of continental art theories of the 16th to 18th century.⁴ This is probably the reason why Reynolds has been only occasionally discussed and the last translation into

² Joshua Reynolds, Discourse I, in: *Sir Joshua Reynolds. Discourses On Art*, Robert R. Wark (ed.), San Marino 1959, p. 19.

³ In 1759, Reynolds published a series of essays in *The Idler* edited by Samuel Johnson (Nr. 76, 29. September, Nr. 79, 20. October u. Nr. 82, 10. November 1759).

⁴ Wark points out, that Reynolds drew mostly on 17th and 18th century French and British authors, in part also 16th century Italian authors such as Giorgio Vasari (Wark, op. cit., p. XXIII).

German appeared in 1893.⁵ Reynolds art system, however, is more than an eclectic compilation of older ideas. It rather represents a visual epistemology in the context of British philosophy between rationalism and empiricism that can serve as an important source of today's Visual Studies.

In order to define art as a system of epistemology, Reynolds built upon a number of authors, most importantly Plato and his idea of three stages of knowledge. In the allegory of the cave the Greek philosopher described how to gain insight into ideas behind things.⁶ While ordinary men just interpret shadows, knowledge of a higher order understands that these are shadows only and philosophers are able to grasp the idea behind the things. In his ideal state that represents a social hierarchy according to the degree of understanding, it is those enlightened that should lead the state.

In addition, Plato discussed the question, whether artists are also able to gain such real knowledge and in how far they are able to represent knowledge on canvas. In his *Politeia* he expressed a very restrictive opinion: He wrote, a craftsman (e. g. a carpenter) models an object (e. g. a bed) according to the idea of the object. The painter, on the other hand, only creates an image according to the impression the object makes. This means a painter does not directly work after the idea, but only what is visible. He, therefore, is twice removed from the idea and is accordingly placed socially under the craftsman.

Since the time of Renaissance, many artists and art theorists have expressed contempt against this negative concept of the role and possibilities of the artist. Their goal was to define the task of the artist in much wider terms and by this, raise his social status.⁷ Their arguments can be traced back to Aristotle and can be found in the works of Italian theorists such as Giorgio Vasari and Giovanni Bellori, of the French Roger de Piles and André Félibien and of the German archaeologist Johann Joachim Winckelmann.⁸ In 1756 Winckelmann wrote, it should not be the solemn goal of the artist to show nature

⁵ Eduard Leisching, *Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden von Sir Joshua Reynolds*, Leipzig 1893.

⁶ Platon, *Politeia*, book VII, 514a-521b, in: *Plato: Werke in 8 Bänden*, hg. v. Gunther Eigler, Bd. 4, Darmstadt 1990, p. 555-575.

⁷ This quote goes back to Horaz (Quintus Horatius Flaccus, *Ars Poetica*, line 361, in: *Quintus Horatius Flaccus, Ars Poetica*, Eckhart Schäfer (ed.), Stuttgart, 1972, p. 6; see also Rudolf Schweizer, *The Ut pictura poesis controversy in eighteenth-century England and Germany*, Frankfurt a. M. 1972).

⁸ Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958, p. 143.

as it appears, but “to form general concepts of beauty for the individual parts of the body as well as for its proportions: concepts that were meant to rise above nature”.⁹

This concept becomes clear in an anecdote narrated by the classic author Pliny the elder: The artist named Zeuxis received the commission to create a likeness of Helen of Troy. Being unable to find a single model that resembles the beauty of Helen, Zeuxis selected the best features of five women to create a composite image of ideal beauty. The result was an image that was more beautiful than the beauty of any single one of the models.¹⁰ This shows that the artist is able not only to imitate the external nature, but generate internal ideal images and give them an external representation – he is able to perfect nature.

Winckelmann’s book *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* was translated into English by Henry Fuseli in 1765, and was probably known to Reynolds. In his *Discourses*, he also turned against the Platonic view to understand paintings only as likenesses. Reynolds defined the task of the artist rather as the representation of a general idea of beauty. Painters should depict no particular object, but what similar items have in common: “All the arts receive their perfection from ideal beauty, superior to what is to be found in individual nature.”¹¹

Reynolds followed Plato’s view inasmuch as it is the goal of knowledge to decipher the ideas behind the mere visible. But he disagreed with Plato in his theory that the artist can represent only the visible reality. Because his conception of how these ideas could be obtained differed fundamentally from Plato’s. Reynolds rather argued that the artist has also access to ideas. While Plato argued that epistemology is nothing but remembrance of the super-heavenly place (anamnesis) and that there are only ideas *a priori*.¹² Reynolds, in contrast, followed notions of British empiricists of the 17th and 18 Century, such as Francis Bacon, John Locke and David Hume. They argued that knowledge could be gained only *a posteriori*. In his *Essay Concerning Human Understanding* (1690), Locke disagreed with the idea that there is such a thing as spontaneous inspiration. By this, he

⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Reflections on the painting and sculpture of the Greeks*, transl. by Henry Fuseli, London, 1765, p. 12

¹⁰ C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historia/Naturkunde*, lateinisch – translated by Roderich König, Buch 35, München 1978, p. 64.

¹¹ Reynolds, Discourse III, in: Wark, op. cit., p. 42.

¹² Platon, *Menon*, 81d, in: *Plato: Werke in 8 Bänden*, Gunther Eigler (ed.), vol. 2, Darmstadt 1990, p. 539.

also opposed the opinion of the scholastics, who wanted to gain knowledge through pure consideration. Real knowledge, according to Locke, is only gained by sensory experience. He was convinced that in the initial state the human being is like a blank slate (*tabula rasa*) that could only be inscribed by experience:

“Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters without any ideas. How comes it to be furnished? [...] To this I answer, in one word, from experience. In that all our knowledge is founded, and from that it ultimately derives itself. Our observation, employed either about external sensible objects, or about the internal operations of our minds, perceived and reflected on by ourselves is that which supplies our understandings with all the materials of thinking.”¹³

Locke’s notion of experience was also pivotal for Reynolds. In front of the students of the Royal Academy, he made clear that one cannot come to ideas by looking into the Platonic space ideas (“tópos hyperouránios”):

“The poets, orators, and rhetoricians of antiquity, are continually enforcing this position; that all the arts receive their perfection from an ideal beauty, superior to what is to be found in individual nature. [...] They call it inspiration; a gift from heaven. The artist is supposed to have ascended the celestial regions, to furnish his mind with this perfect idea of beauty. [...] [A student] examines his own mind, and perceives there nothing of that divine inspiration, with which, he is told, so many others have been favoured. He never travelled to heaven to gather new ideas; and he finds himself possessed of no other qualifications than what mere common observation and a plain understanding can confer.”¹⁴

Then, he took a decisive turn in his theory that emphasized the importance of empirical knowledge:

“This great ideal perfection and beauty are not to be sought in the heavens, but upon the earth. They are about us, and upon every side of us. But the power of discovering what is deformed in nature, or in other words, what is particular and uncommon, can be acquired only by experience; and the whole beauty and

¹³ John Locke, *An Essay Concerning Humane Understanding*, London 1700, Book II, Chapter I, § 2.

¹⁴ Reynolds, *Discourse III*, p. 42–43.

grandeur of the art consists, in my opinion, in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind.”¹⁵

Reynolds countered Plato's image theory by calling inductive generalization of sensory data identical with Platonic ideas. Thus, he stands closer to Aristotle, who had already expressed similar arguments against Plato's theory.¹⁶ All knowledge, said Aristotle, needs to start with the sensory perception, because it enables the abstraction of general concepts.¹⁷ For Plato, these universals had their own independent reality, while Aristotle thought them to be in the individual things themselves. John Locke, finally, postulated that these universals do not adhere to the things, but that they are only a mental image of what a class of things have in common:

“[I]t is plain, by what has been said, that general and universal belong not to the real existence of things; but are the inventions and creatures of the understanding [...].”¹⁸

Also Reynolds followed this notion: He called for an empirical epistemology in which the ideas did not exist independently, but only in the mind of a man or an artist - it has to be worked out by intellectual effort:¹⁹

“The Art which we profess has beauty for its object; this it is our business to discover and to express; but the beauty of which we are in quest is general and intellectual; it is an idea that subsists only in the mind; the sight never beheld it, nor

¹⁵ Reynolds, Discourse III, p. 44. See also: Amal Asfour/Paul Williamson, “On Reynolds's Use of de Piles, Locke, and Hume in His Essays on Rubens and Gainsborough”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60 (1997), p. 215–229.

¹⁶ Hazard Adams, “Revisiting Reynolds' Discourses and Blake's Annotations”, in: Robert N. Essick/Donald Pearce (Hg.), *Blake in His Time*, Bloomington 1978, p. 128–144, p. 131. More on this debate see Bredvold, op. cit., Hoyt Trowbridge, „Platonism and Sir Joshua Reynolds“, in: *English Studies* 21/1–6 (1939), p. 1–7, Walter J. Hipple Jr., “General and Particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds: A Study in Method”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11/3 (1953), p. 231–247 and Frederic Will, “Blake's Quarrel with Reynolds”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/3 (1957), p. 340–349

¹⁷ Aristoteles, *Metaphysik*, book A, 980a, in: *Aristoteles Metaphysik*, Thomas Alexander Szlezák (ed.), Berlin, 2003, p. 3.

¹⁸ Locke, op. cit., book III, chapter III, § 11.

¹⁹ Trowbridge op. cit., p. 4.

has the hand expressed it: it is an idea residing in the breast of the artist, which he is always labouring to impart [...].”²⁰

Thus, Reynolds added another component to empiricism: rationalism that is processing the sensory data.²¹ His goal was to elevate the artist to become a visual philosopher, who also has access to higher truths. At the same time, he strove to differentiate art from the “Artes mechanicae” and establish it as part of the “liberal arts.” Reynolds opposed Plato’s image theory with European art theory and British philosophy. Moreover, he went beyond Locke: He understood processing of visual data as an intellectual task. The representation of an idealized, not directly visible nature presupposes a capacity for abstraction. Thus, Reynolds put the mind and its analytical power at the centre: the artist depicts more than the mere visible, as the “Camera Obscura” does,²² he also does not realize the truth due to spontaneous revelation, but as a result of processed sensory experience: “The value and rank of every art is in proportion to the mental labour employed in it or the mental pleasure produced by it.”²³

Reynolds followed Plato in the idealistic goal and Aristotle in empirical epistemology. With Locke, he added the task of the mind and added the specific intellectual work of the artist that stood at the centre of his system of visual epistemology. The vision was for him not just looking, but a recognition, understanding, an abstraction. This mental work consists of “contemplation” and “comparison.”²⁴ It, thus, is an active process of analysing, filtering and ordering, of repeated observation, of rethinking and comparing with the aim to derive an idea from nature.

²⁰ Reynolds, Discourse IX, in: Wark, op. cit., p. 171.

²¹ His book *Geschichte der Kunst des Alterthums* was translated in 1849 by Giles Henry Lodge. Winckelmann writes: “Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen” (Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764, book IV, chap. II, § 18).

²² It is remarkable that Joshua Reynolds was in possession of a “Camera Obscura.” Today, it is in the Science Museum, London (No. 1875–28).

²³ Reynolds, Discourse IV, in: Wark: op. cit., p. 57.

²⁴ Reynolds explains: “But it is not every eye that perceives these blemishes. It must be an eye long used to the contemplation and comparison of these forms; and which, by a long habit of observing what any set of objects of the same kind have in common, has acquired the power of discerning what each wants in particular” (Reynolds, Discourse III, p. 44). Hagstrum writes: “General beauty is like scientific law: it is disclosed not by revelation but by research” (Hagstrum, op. cit., p. 143).

Reynolds' rationalism cannot be separated from his empiricism. On the one hand, he made clear that working from memory alone would not lead to great art. In his critique of the French artist François Boucher, he said, the continuous study of nature is the basis of great works of art.²⁵ On the other hand, Reynolds rebuffed purely mystical contemplation, with the aim to attain higher wisdom. Reynolds rather called for a combination of sensory experience and mental labour.

This turn away from the external world towards the spirit of the artist is of decisive importance: It is no longer about the representation of reality alone, but about looking at the reality. According to Reynolds, the artist reaches the goal of abstracting from the variation of nature creates general ideas through a synthesis of sensory experiences and the power of the mind. The resulting idea could be described as an inner image produced using this intellectual power: “The power of representing this mental picture on canvass is what we call Invention in a Painter.”²⁶

While Locke understood the “internal image” as a term, for Reynolds the character of the mental image was basically visual.²⁷ Reynolds saw the attainment of inner images as a cognitive process. For him, the transformation of an internal image to an external picture, however, was more a question of technical skill that the aspiring artist should receive in his academic training. However, the focus should be on the mental part in order to raise art from craft: “[I]t is not the eye, it is the mind, which the painter of genius desires to address.”²⁸

In *Discourse IV* Reynolds made clear that the depiction of ideas practically meant to omit the details and only show what stands before one's inner eye. Details of clothes, furniture, or action have no importance. A portrait should capture the impression of a person and not his accurate appearance. In a historical painting, said Reynolds, Raphael had shown the apostles not as simple people who they were, but as one should imagine them, i.e. as noble gentlemen. The painter, who - unlike the writer – is able to work with the visual medium can show the noble character of the apostles by representing them in idealized bodies, i.e. not as specific persons, but the general idea of virtuous men.²⁹

²⁵ Reynolds, Discourse XII, in: Wark, op. cit., p. 223–225.

²⁶ Reynolds, Discourse IV, p. 58.

²⁷ Locke wrote of “signs, whether words or ideas” (op. cit., book III, chapter III, § 11, p. 241).

²⁸ Reynolds, Discourse III, p. 50.

²⁹ Reynolds, Discourse IV, p. 57–73.

For Reynolds, the goal of artistic activity is the ultimate transformation of internal images into external pictures, which are carriers of knowledge. The painting should be more than pure copying of nature, but a picture charged with semantic meaning that goes beyond the visible. Therefore, Reynolds insisted on the elaboration of objective truth that cannot be seen easily, but has to be abstracted from sensory data. Things, people and events should not be shown as they appear, but as they should be. This is “that part of the art where the real difficulties lie.”³⁰

Before his audience, which included members and students of the Royal Academy, Reynolds called for the consistent implementation of this complex process. At the same time, he pointed out that this process has a shortcut. The study of ancient Greek and Roman sculptures and paintings of Old Masters, especially Raphael and Michelangelo. Those artists, according to Reynolds, have done the requisite mental labour already that is represented in their works.

In the speeches Reynolds defined pictures as communication media of visual epistemology and the fine arts as a scientific system of knowledge: empiricism and rationalism generate a visual understanding of the world that is turned into pictures. Just like a scientist who studies the book of the generations of scientists before him and adds his own thoughts to this knowledge, Reynolds outlines the system of art as constructive system of collective knowledge.³¹

This idea is a result of Reynolds' departure from Plato's system of ideas as a memory process. Reynolds accepted the limited possibilities of human knowledge through sensory experiences and declared art to be a system of knowledge:

“A knowledge of the disposition and character of the human mind can be acquired only by experience [...] but we can never be sure that our own sensations are true and right, till they are confirmed by more extensive observation. One man opposing another determines nothing; but a general union of minds, like a general combination of the forces of all mankind, makes a strength that is irresistible.”³²

Therefore, the task of the artist is to collect a number of internal images through the observation of nature and studying of Old Masters that can be depicted on canvas or in

³⁰ Reynolds, Discourse I, p. 19.

³¹ Robert K. Merton, *On The Shoulders of Giants. A Shandean Postscript*, New York 1965, p. 268.

³² Reynolds, Discourse VII, in: Wark, op. cit., p. 132.

sculpture in order to progress in collective knowledge. Art is thus an epistemological system generating truth. Reynolds defined the role of the artist within a knowledge-seeking society. The artist thus possesses the ability to present the results of his intellectual work to the public in the visual medium.³³

Reynolds was the undisputed authority at the Royal Academy.³⁴ He was also the inspirational source for two generations of art students who were enthusiastic about the idea of the artist as an intellectual. Over the 21 years in which he delivered 15 Discourses, his position was not a dogmatic one, but he tried to incorporate currents of the time. In *Discourse XIII* in 1786, to a limited extent he allowed to address the emotions of the viewers. He even dissented in part from the extreme focus on the mind and responded to contemporary ideas, which are connected with Roger de Piles. De Piles, a French art theorist of the 17th century, turned against the rationalization of the painting, as propagated the French Academy based on the works of Nicolas Poussin.³⁵ Instead of addressing the mind with a reduced color palette and a linear style of painting, de Piles pleaded for the emotional impact of color as they are to be found in the works of Rubens.³⁶

Also in England a romantic countercurrent had set in. Already in 1757, Edmund Burke was calling for the sublime as an additional element of aesthetics. One of the most important representatives of the emerging Romantic Movement in England, however, was William Blake. In the marginalia of his copy of the *Discourses* he sharply criticized Reynolds rationalism.³⁷ In particular, Blake criticized the role of imagination in the

³³ Reynolds, *Discourse IX*, p. 171.

³⁴ Samuel H. Monk, *The Sublime. A Study of critical Theories in XVIII-century England*, New York 1935, p. 173.

³⁵ Thomas Kirchner, “Neue Themen – Neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren”, in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert, *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, p. 107–119.

³⁶ The tension between Ratio and Emotio is also the thrust between the so called Rubinists und Poussinists in the late 17th century, see Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677. Reynolds probably possessed this edition of the work : *The Art of Painting and the Lives of the Painters*, London 1706. See: Thomas Puttfarken, *Roger De Piles' Theory of Art*, New Haven/London 1985.

³⁷ He used the second edition of Edmond Malone published in 1798 (see Adams, op. cit.). More on Blakes Marginalia see: James Fenton, *School of Genius. A History of the Royal Academy of Arts*. London 2006, p. 106ff.

artistic process according to Reynolds. Just like for Locke, for Reynolds inventions were just recombinations of previously stored sensory experiences:

“It is indisputably evident that a great part of every man's life must be employed in collecting materials for the exercise of genius. Invention, strictly speaking, is little more than a new combination of those images which have been previously gathered and deposited in the memory: nothing can come of nothing: he who has laid up no materials, can produce no combinations.”³⁸

For this reason, every artist should create a large image archive in his mind in order to vary these images as extensively as possible. Indeed, neoclassicists frequently were using image formulas borrowed from antiquity and from Old Master for their own compositions.³⁹ The imagination is thus based on memory and is a process of association: The mind forms new combinations in a kind of spontaneous, unconscious process, which is controlled by rational principles. Reynolds put value on the intellectual power of the artist, but that was a far cry of what Blake thought to be a creative act.⁴⁰ While Reynolds asked for abstraction from nature, Blake was convinced that ideas come from imagination. While Reynolds separated the mental work for the generation of pure ideas from its visualization on canvas, Blake believed that the creative process lies in the process of painting itself. Here the thinking and innovation takes place.

Another notable position is the development of Reynolds' theory in the U.S. During the Revolutionary War, numerous artists came from America to London. Thrilled by European art treasures and the notion of painting ideas, they tried to establish history painting in the United States. Being used to simple likenesses of the colonial era, the American public rejected this concept of the idealized image and even accused those paintings, unimpressed by art theoretical discourse, of painterly lies. The reproduction of the visible appearance was considered a top priority of image production. An artist who created a mental picture and brought this on canvas had hardly a place in American

³⁸ Reynolds, Discourse II, in: Wark, op. cit., p. 27. See also Edmund Burke, “On Taste”, in: *The Sublime and Beautiful*, London 1759, p. 16.

³⁹ Other examples are works by John Singleton Copley and Benjamin West (Werner Busch, “Copley, West, and the Tradition of European High Art”, in: Thomas W. Gaehtgens/Heinz Ickstadt (ed.), *American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, Santa Monica 1992, p. 34–59).

⁴⁰ See: Ernst H. Gombrich, “Reynolds's Theory and Practice of Imitation”, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 80/467 (1942), p. 40–45.

society. Probably for this reason, the daguerreotype in 1839 encountered such an enthusiastic reception in the U.S., for it seemed to show genuine visual reality.⁴¹

For Reynolds images represented the result of an intellectual process. Imagination for him was the ability to retrieve a large collection of visual experience, combining them to new inventions and represent them on canvas. Reynolds' art system as visual epistemology thus consists of five elements: First, he assumes that the goal of knowledge is the acquisition of ideas. Ideas are attained by empirical sense data and their mental processing. Finally, it is the imagination that combines this content to new images and contributes to collective knowledge. By this, Reynolds gave the artist's activity a clear theoretical framework and a goal. He distanced himself much from the idea of the artist as a mere mindless copyist, as Plato had seen him. Instead, he expanded the artistic task to the presentation of ideas. These ideas, according to Reynolds, do not fall from the sky; the artist develops them from empirical sense data using his reason. The knowledge acquired in this way, is then handed on in the form of images by the artist. Thus, Reynolds established an art system that contributes to the individual and collective knowledge acquisition.

Reynolds achievement lies in bringing art into an order in the sense of enlightenment, in which it can be of service - similar to natural science. On one side, Reynolds tried to create an institutional and a theoretical base for a British artistic tradition by founding the Royal Academy and publishing his *Discourses*. This is the reason why he reverted to the art theory developed over centuries in Europe. On the other hand, he wanted to establish an own English tradition of painting that was independent from continental Europe. Therefore, he included thoughts of British authors and took on a mediating position between rationalism and empiricism.

The notion of visual epistemology that represented Reynolds in his writings can be connected with current issues in visual studies. As Reynolds dealt with the visual process that goes far beyond a passive gaze but extends to an active recognition. He also understood images as communication tools that are able to gain knowledge and to pass them on. By this, Reynolds did not focus on the painting as an object of contemplative aesthetic, but on man as artist and beholder. It is man who sees, processes and generates

⁴¹ Harald Klinke, *Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt*, Göttingen 2011, and Donald D. Keyes, "The Daguerreotype's Popularity in America", in: *Art Journal* 36/2 (1976/1977), p. 116–122.

new images that recognizes images as carriers of meaning and uses them as a means of communication of internal images and ideas. Reynolds theory of art is, thus, to be read in the context of contemporary theories of image in which the focus is on the human being.⁴²

Reynolds Discourses show that he understood image production as a fundamentally intellectual task that combines the method of observation with an epistemological process in order to detect the ideas behind things and communicate them to the audience of the artworks. The study of his writings can thus make clear that the theory of art has always dealt not only with issues of art, but also with general questions of the image and its relevance to humans.

Reynolds thoughts on the history of art and its role in teaching at an art academy played an important role in the formation of a new idea of progress in the arts in America. Samuel Morse founded the National Academy of Design in 1825 that mimicked much the Royal Academy in London. Morse even delivered addresses similar to those by Reynolds. However, they gradually differ in their notion on progress and increasingly cut off the role of European Old Masters as models for artistic production in America. In keeping more and more a distance from Reynolds, a younger generation of artists developed their own basis of exemplary artworks. This was instrumental also for the creation of American modernism as developed in early 20th century.

⁴² Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, p.11-55.

Enseigner l'histoire de l'architecture occidentale à des étudiants non spécialistes et non occidentaux : bilan d'une expérience et pistes de réflexion

Hervé Doucet¹

Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain
Université de Strasbourg

Abstract

Teaching the history of western architecture to students registered in a Professional Master preparing to work on Urban and Regional Planning urges to insist on the narrow links which unite architecture and city. As other disciplines, the history of the architecture allows them a key of additional reading to understand the environment on which they are brought to act. When this education is dispensed, furthermore, to not western students, the presentation of the studied examples, far from appearing as models to be followed, has to bring to light the particular context of their creation, sometimes in total gap with the daily context in which evolve these students.

¹ Maître de conférences en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Strasbourg, Hervé Doucet est spécialiste de l'histoire de l'architecture des XIXe et XXe siècles. Parallèlement à ses activités à Strasbourg, il participe au Master GAELE, Master professionnel d'urbanisme et d'aménagement du territoire de l'Institut de Géographie de l'Université Paris IV – Sorbonne depuis 2004. Il y dispense des cours d'initiation à l'histoire de l'architecture occidentale. Depuis 2009, il participe à la formation du Professional Master Urban and Regional Planning proposée par l'Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi.

A quoi sert l'histoire de l'art ? Cette question, sous forme de provocation, que s'était posée Roland Recht en 2007² reste pertinente dans bien des situations pour quiconque enseigne cette discipline à des étudiants non spécialistes. Partie intégrante du programme dispensé aux étudiants inscrits dans le cursus du Master professionnel d'urbanisme et d'aménagement du territoire de Paris IV-Sorbonne, l'histoire de l'architecture occidentale qui y est enseignée insiste sur les liens étroits entre création architecturale et dimension urbaine et offre des clés de lecture aux futurs acteurs de l'urbanisme européen, clés qui leur seront utiles dans l'exercice de leur futur métier.

En 2006, le même Roland Recht s'était élevé contre le projet du Louvre Abu Dhabi. Arguant que « les Musées ne sont pas à vendre »³, il rejetait l'idée que les œuvres d'art peuvent être des outils utiles à la politique diplomatique de la France. Ce projet avait divisé le monde des musées et celui des historiens d'art tout comme celui de l'ouverture d'une antenne de la Sorbonne dans le même émirat avait soulevé des débats enflammés dans le monde politique, scientifique et culturel. Notre propos ici n'est pas de prendre part à des débats qui ont été tranchés par le pouvoir politique : le Louvre est en cours de construction à Abu Dhabi – on a récemment construit une maquette partielle, grandeur nature de la coupole qui est l'élément essentiel du projet de Jean-Nouvel – et la Sorbonne, qui fonctionne depuis 2006, a investi en 2009 ses nouveaux locaux, spécialement conçus pour l'université sur Al Reem Island, un quartier en pleine mutation. Parmi les formations de l'Université Paris IV – Sorbonne proposées aux étudiants des Emirats figure le Professional Master Urban and Regional Planning. Dans le contexte particulier d'Abu Dhabi qui, malgré le ralentissement provoqué par la crise, reçoit encore un extraordinaire dynamisme architectural et urbain, une telle formation connaît un succès certain. Si l'idée qui a présidé à la création de cette Sorbonne du Golfe, pensée comme « un pont entre les civilisations », était bien de reproduire à l'identique les cours dispensés à Paris, on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la nature des cours d'histoire de l'architecture occidentale et sur la manière de les enseigner. Comment l'histoire de l'architecture occidentale peut-elle être utile à ces étudiants dont les références culturelles sont si éloignées de celles des étudiants parisiens ?

² Roland Recht, *A quoi sert l'histoire de l'art ?* Paris, Textuel, 2007.

³ Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre », *Le Monde*, 13 décembre 2006, p. 25.

Décalages

Les étudiants inscrits au sein du Professional Master Urban and Regional Planning de l'Université Paris-Sorbonne Abu Dhabi, sont déjà, dans leur très grande majorité, des professionnels du monde de l'architecture ou de l'urbanisme. En s'engageant dans cette formation, ces étudiants-professionnels souhaitent obtenir la possibilité d'évoluer dans leur métier et leurs pratiques. Plusieurs œuvres et/ou notions présentées lors des cours d'Histoire de l'architecture occidentale ont provoqué, chez certains d'entre eux, des réactions à l'origine de discussions très enrichissantes pour l'ensemble du groupe.

Faussement ingénue et pourvue d'un véritable sens de l'humour, une étudiante affirma qu'une maison du type de celle construite par Ludwig Mies van der Rohe pour Edith Farnsworth⁴ – dont la caractéristique principale est d'être entièrement vitrée – ne pourrait pas être reproduite aux Emirats par le simple fait que « les émiriens étaient bien trop curieux et qu'ils ne pourraient s'empêcher de regarder à l'intérieur d'une telle construction ». Sans doute peu confiant dans la discréction et le respect de l'intimité de ses contemporains, l'architecte évita d'exciter toute curiosité déplacée en isolant la maison Farnsworth à l'intérieur d'un vaste parc de 4 hectares dans la campagne de l'Illinois.

Certaines des réactions des étudiants ont pu également provoquer une incompréhension de la part de l'enseignant. La présentation de la célèbre Piazza d'Italia, que Charles Moore construisit entre 1975 et 1979 à New Orleans, dont les couleurs criardes et l'allusion à un improbable décor de théâtre donna naissance à des réactions amusées. Celles-ci se firent plus étonnantes lorsque, découvrant que l'œuvre était implantée au fond d'un parking, les étudiants jugèrent qu'il aurait mieux valu disposer des arbres à la place de cette composition architecturée. Dans un pays où règne la voiture, ce n'est finalement pas le décalage volontairement recherché par l'architecte entre le caractère inhospitalier d'un parking et le lieu de sociabilité par excellence qu'est la place italienne qui choque les étudiants, mais plutôt l'occasion manquée d'y planter de la verdure... L'enseignant européen se trouve désemparé face à cette réaction s'il ne prend pas en compte l'importance du parking, qui sans en avoir les fonctions sociales, est aussi structurant pour la ville des Emirats que pouvait l'être la rue ou la place pour la ville européenne. Il ne faut pas sous-estimer non plus le rôle essentiel donné aux parcs et aux boulevards

⁴ La maison d'Edith Farnsworth a été construite à Plano, dans l'Illinois, en 1950.

plantés dans l'urbanisme d'Abu Dhabi. Aussi étonnant que cela apparaisse aux yeux occidentaux, la question du développement durable est pourtant au centre des préoccupations émiriennes.⁵

Dans un autre ordre d'idées, le concept même de logement social est assez complexe à appréhender pour la plupart des étudiants d'Abu Dhabi. Apprendre que des expériences menées en Angleterre et en France pour améliorer les conditions de vie des ouvriers au XIXe siècle amenèrent notamment à la réalisation de Cités-jardins composées de maisons unifamiliales alors que la bourgeoisie parisienne avait élu domicile dans des appartements au sein d'immeubles de rapport provoqua des réactions on ne peut plus circonstances. N'allait pas de soi non plus l'idée selon laquelle l'une des qualités essentielles que l'on reconnut dans le courant des années 1970 à la ville du XIXe siècle – que l'on commençait à redécouvrir en France – était sa mixité qu'elle soit sociale ou fonctionnelle. Dans un pays où est pratiqué encore aujourd'hui un zoning social très fort,⁶ il peut paraître étonnant – pour ne pas dire déroutant – que les politiques actuelles de rénovations urbaines en Europe tendent toutes à retrouver cette mixité de la ville traditionnelle que les théories urbaines liées au Mouvement moderne avaient battue en brèche.

Enfin, évoquer les effets du premier choc pétrolier de 1973 sur les sociétés occidentales et leurs conséquences notamment sur la production artistique, architecturale et urbaine occidentale n'est pas chose aisée devant des étudiants qui ont grandi dans un pays dont le sous-sol est riche de l'une des plus importantes réserves de pétrole au monde. Comment, dans ce contexte, rendre réelle l'idée selon laquelle ce premier choc pétrolier, qui sonnait le glas des Trente Glorieuses, marquait une rupture psychologique qui bouleversa la société européenne jusque dans ses fondements ? Le philosophe français André Gorz se fit l'écho de ce changement d'époque lorsqu'il écrivit : « Nous savons que notre mode de vie actuel est sans avenir ; que les enfants que nous allons mettre au monde n'utiliseront plus, dans leur avenir ni l'aluminium, ni le pétrole (...) Nous savons que notre monde va finir (...) ». Par-delà ce changement d'ambiance, pourrait-on dire, c'est de manière

⁵ Le projet Masdar, en cours de développement non loin de l'aéroport international d'Abu Dhabi en est le témoignage éloquent.

⁶ Simon Texier, « Regarder Abu Dhabi : l'histoire de l'art face à la ville contemporaine », *Histoire de l'art*, n° 65 « Paysages urbains », octobre 2009, pp. 25-40.

⁷ André Gorz, *Ecologie et liberté*, Paris, édition Galilée, 1978, 11.

concrète l'utopie moderniste qui s'effondra. La voiture commença de ne plus être considérée comme un objet de progrès. Nombreux furent ceux qui s'élevèrent contre les ambitieux projets, mûris avant la crise pétrolière, de création d'autoroutes urbaines dans les villes historiques européennes. Là encore : quel décalage avec la réalité d'Abu Dhabi où le territoire de la ville est parcouru par de gigantesques infrastructures routières qui irriguent des parties de la ville, si ce n'est désertiques, du moins en devenir !

La vision corbuséenne de l'architecture-ville moderne

Une étudiante s'étonna des vives critiques émises très tôt à l'encontre de la très célèbre Cité radieuse construite entre 1945 et 1952 à Marseille par Le Corbusier⁸. Elle peinait à comprendre pourquoi lui était reproché son isolement par rapport à la rue tant à cause de – ou grâce à – son implantation indépendante du tracé de la rue que des puissants piliers qui laissent libre le rez-de-chaussée. Elle justifia son étonnement en affirmant qu' « aujourd'hui la plupart des immeubles sont construits de la sorte et que la grande hauteur des tours modernes isole, de toute façon, les habitants de la rue ». Elle achevait de justifier son étonnement en affirmant qu'il ne viendrait aujourd'hui à l'idée de personne de critiquer « notre manière moderne de vivre ». Ce que les critiques de l'époque n'étaient peut-être pas parvenus à formuler clairement, c'était que la Cité radieuse avait été conçue isolée de la ville environnante, parce que l'immeuble lui-même, où se côtoyaient logements, commerces et équipements divers, avait été pensé comme un morceau de ville, une ville verticale. Par ailleurs, dans son projet initial, Le Corbusier n'entendait pas faire de la Cité radieuse l'objet unique quelque peu déroutant qui s'est présenté au marseillais lors de son inauguration. Fidèle à son idée selon laquelle architecture et urbanisme sont intimement liés, Le Corbusier avait nourri une ambition beaucoup plus vaste puisqu'il avait pensé la construction de quatre exemplaires de ce même immeuble sur une surface de seize kilomètres carrés. L'unité d'habitation de Marseille que nous connaissons aujourd'hui n'est que la partie construite d'un ensemble dont la logique n'est plus perceptible du fait de sa réalisation très lacunaire. Elle ne rend qu'injustement compte de la pensée globale de Le Corbusier qui, en 1948 écrivait pour

⁸ Voir, parmi la littérature pléthorique que suscite l'œuvre de Le Corbusier : Gérard Monnier, *Le Corbusier. Les Unités d'habitation en France*. Paris, Belin, 2002.

expliquer les qualités urbaines du projet en cours de construction à Marseille : « l'urbanisme en usage se contente de deux dimensions au sol ; l'urbanisme à trois dimensions doit le remplacer, prenant en considération non plus des terrains à bâtir sur des rues vouées à la circulation automobile, hippomobile et piétons mélangés, mais des volumes bâtis, destinés à recevoir des familles et orientés selon le soleil et les vents». ⁹ C'est sans doute en grande partie parce que l'érection d'unités d'habitation allait de pair avec l'abandon de la rue européenne traditionnelle que l'immeuble de Le Corbusier fut si vivement rejeté. En rompant délibérément la relation intime qu'entretiennent l'immeuble et la rue, caractéristique essentielle de l'architecture et de l'urbanisme en Europe, il révolutionnait non seulement le paysage urbain quotidien auquel les européens étaient habitués mais il contraignait les populations à adopter de nouvelles façons de vivre la ville. Dans les parties du monde où la rue n'a pas historiquement le même rôle et le même poids (aux Etats-Unis, au Canada, la rue et la ville n'ont ni la même forme ni la même histoire qu'en Europe), les immeubles construits sur pilotis et indépendants de leur environnement immédiat, peuvent très bien fonctionner... Car, pour reprendre les termes très justes de Simon Texier, dans ces parties du monde, l'urbain n'est « plus nécessairement lié à ces notions qui faisaient l'essence même de la ville traditionnelle : l'architecture, l'espace public et la densité, dont l'absence n'empêche désormais nullement la liaison d'un individu à l'ensemble des connexions et services censés assurer son bien-être ». ¹⁰ Dans une ville nouvelle comme Abu Dhabi, dont la fondation réelle ne remonte qu'à la fin des années 1960, la rue au sens européen traditionnel du terme n'existe pas, son usage n'est donc pas le lieu essentiel de l'activité sociale. L'étonnement de l'étudiante concernant les critiques portées en France sur la Cité radieuse de Le Corbusier s'explique par sa pratique quotidienne de l'architecture et l'espace urbain émiriens, pratique qui n'a rien de commun avec celle des marseillais au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Parce que l'histoire de l'architecture enseignée à des étudiants inscrits dans un Master professionnel d'urbanisme et d'aménagement du territoire n'a pas pour ambition de faire d'eux des historiens mais de leur fournir des outils de compréhension de leur environnement, les réactions, parfois vives, face aux exemples étudiés – réactions nourries de leur expérience personnelle – sont une preuve éclatante, nous semble-t-il, de

⁹ Le Corbusier, « L'habitation moderne », *Population*, 3^{ème} année, n°3, 1948, pp. 417-440.

¹⁰ Simon Texier, Op. Cit, p. 26.

la pertinence de tels cours au sein de ces formations, qu'elles soient dispensées en Europe ou dans le Golfe.

La primauté du (des) contexte(s)

Pas plus à Abu Dhabi qu'à Paris, il n'est question d'aborder les exemples historiques comme des modèles à suivre. L'enseignement de l'histoire de l'architecture ne peut se réduire en un catalogue de « recettes » éprouvées. A Paris comme à Abu-Dhabi, et particulièrement pour des étudiants qui se destinent à devenir des acteurs de la programmation urbaine, il convient d'étudier les exemples sélectionnés en expliquant les choix, renoncements, adaptations, compromis dont ils sont issus. Ce processus créatif se comprend à la lumière d'un contexte donné qu'il soit géographique, social, politique, économique, culturel. Ainsi, l'œuvre, et notamment l'œuvre architecturale, prend tout son sens. C'est ce qu'exprima très clairement Jean Clair dans son ouvrage intitulé *Malaise dans les Musées*. S'appuyant sur la position de Quatremère de Quincy qui, à la fin du XVIII^e siècle, s'était opposé au déplacement des œuvres d'art italiennes de leur lieu d'origine, Jean Clair affirma que « l'œuvre demeure attachée à son lieu et à son temps, et ne saurait être détachée ni déplacée sans que son sens même en soit ruiné. L'œuvre spécimen est un monstre (...). Ce qui importe, c'est l'ensemble, le contexte ».¹¹ Cette primauté du contexte pour comprendre l'œuvre d'art justifie à elle seule l'idée selon laquelle l'histoire de l'architecture occidentale enseignée à des étudiants urbanistes des Emirats Arabes Unis ne peut en aucun cas proposer une collection de modèles à suivre. Les œuvres occidentales sont le fruit de leur contexte particulier dont il serait vain de rechercher des ressemblances dans les pays du Golfe. Sous le terme générique de Proche-Orient, on regroupe des pays aux réalités géographiques, culturelles et politiques bien différentes. En témoigne en creux, l'article paru en octobre 2010 dans *Le Monde*, intitulé « A Ramallah, l'urbanisme à « l'occidentale » suscite un débat passionnel ».¹² Cet article rendait compte de « l'urbanisme à l'occidentale qui se répand à Ramallah [, qui reçoit] les honneurs de la presse internationale (...) Mais [qui] sur place (...) ne plaît pas à tout le monde. ». L'article mentionnait un groupe d'artistes et d'universitaires farouchement opposés aux chantiers en cours car ces travaux tendaient, selon eux, à transformer Ramallah en un

¹¹ Jean Clair. *Malaise dans les musées*. Paris, Flammarion, 2007, p.78.

¹² Benjamin Barthe, « A Ramallah, l'urbanisme « à l'occidentale » suscite un débat passionnel », *Le Monde*, jeudi 28 octobre 2010, p. 6.

nouvel Amman ou même Dubaï. Le but de ces opposants était « de faire réfléchir [leur] concitoyens sur la pertinence de l'importation d'un urbanisme néolibéral dans le contexte de l'occupation israélienne. » Ils attiraient l'attention des habitants de Ramallah sur le patrimoine architectural mis en danger par les chantiers de modernisation aussi ambitieux que déconnectés des réalités locales. Cet urbanisme occidental – associé aux villes d'Amman et Dubaï (!) – que l'on critique, c'est en grande partie le dernier avatar de celui promu par la Charte d'Athènes¹³ et les architectes du Mouvement moderne européen des années 1920-1930. Un urbanisme remis en cause en Europe depuis bien longtemps déjà et dont certaines des grandes figures internationales de l'architecture se sont détournées depuis de nombreuses années. Dès 1953, par exemple, Oscar Niemeyer, qui fut pourtant l'un des propagateurs de l'architecture internationale sur le continent sud-américain, répondit à Walter Gropius qui l'interrogeait sur les possibilités de reproduire la maison qu'il avait construite pour lui-même dans un quartier de Rio « qu'aucune des conditions caractérisant le projet n'étaient reproductibles, que la maison avait été réalisée spécialement pour sa famille et lui-même, pour ce lieu précis, avec des conditions techniques de la région et de l'époque. Il ajouta qu'étant donné l'énorme variété de facteurs qui président à une construction, toute architecture n'est pas forcément destinée à être reproductible». ¹⁴ Voilà qui battait en brèche l'une des ambitions que partageaient les architectes du Mouvement moderne : donner naissance à une architecture industrialisée, parfait outil à la fois rationnel et fonctionnel destiné à satisfaire les besoins de l'homme moderne.

Cette ambition, autant que l'aura dont jouissaient les architectes du style international de même que l'image de progrès véhiculée par cette architecture abstraite fut capable de séduire des commanditaires partout à travers le monde. Paradoxalement, c'est parce qu'elle ne renvoyait à rien de la culture locale – d'un *contexte* particulier – que ce type d'architecture fut parfois plébiscitée par des commanditaires soucieux de faire participer leur ville, leur pays au concert de la communauté internationale. William J. R. Curtis l'évoque parfaitement bien lorsqu'il écrit que « l'architecte occidental en quête d'un authentique régionalisme pouvait se trouver face à un client ou à des conseillers qui en pinçaient pour la dernière mode de New-York ou de Londres. Dans ce cadre, le

¹³ Publiée en 1943 sous la houlette de Le Corbusier, la Charte est le fruit de discussions qui se sont tenues lors du Congrès international d'architecture moderne de 1933 à Athènes.

¹⁴ Lauro Cavalcanti, « Casa das Canoas : un dialogue non-mimétique avec le paysage », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 373, nov.déc. 2007, pp. 54-63.

théoricien armé seulement d'arguments concernant le « local », l'« identité » et le « génie du lieu » risquait d'être taxé d'agent de l'Occident chargé de maintenir le monde en voie de développement à l'écart du « progrès ». ¹⁵ Comprendre le succès de l'implantation de l'architecture de style international occidental dans des pays en voie de développement renvoie, là encore, à cette importance accordée au contexte. Mais on se rend compte que « le contexte » n'est pas entendu dans le même sens que celui envisagé par Niemeyer. Alors que l'architecte brésilien attachait une importance particulière à produire une architecture en phase avec ses propres besoins, adaptée aux conditions spécifiques locales à la fois climatiques et culturelles, la formule type de l'architecture internationale – efficace partout et pour tous – convenait à des pays soucieux de ne pas demeurer en marge de la mondialisation. Dans les décennies 1960, 1970 et 1980, le contexte politique et économique voulait que certains pays en voie de développement privilégient au travers de leur architecture l'image même de leur développement au détriment de la promotion d'une culture spécifique locale.

Comprendre la réception – ou plutôt l'histoire de la réception – d'un bâtiment peut se révéler également très formateur. Pourquoi tel édifice ou tel programme architectural, salué lors de sa construction, peut-il être ensuite condamné ? Le temps long de la vie d'un édifice mérite que l'on s'y arrête plus particulièrement encore lorsque l'on s'adresse à des étudiants engagés dans un Master professionnel d'urbanisme. Parce qu'il ne répond plus à des besoins, n'est plus en phase avec un contexte qui a changé entre le temps de son élaboration et celui de son utilisation, un bâtiment peut voir sa réception changer du tout au tout. Non seulement l'histoire de la réception d'un édifice enrichit la compréhension du contexte dont il est issu mais, en renvoyant au temps long, elle fait écho à la pratique professionnelle de l'urbaniste. Ce temps long est, en effet, l'une des données essentielles du projet urbain aujourd'hui.¹⁶

C'est sans doute dans la mesure où les étudiants parviennent à comprendre l'œuvre architecturale comme un témoignage privilégié de l'époque qui l'a vu naître que les cours d'histoire de l'architecture dispensés à des non spécialistes sont les plus *utiles*. Non pas parce que cela leur permet une compréhension de l'époque en question – loin de nous

¹⁵ William J. R. CURTIS, *L'architecture moderne depuis 1900*, Londres, Phaidon, (3^{ème} édition), 1996, p. 583.

¹⁶ Voir notamment : Collectif, *Les significations temporelles du projet urbain*, Paris, PUCA, 2006.

L'idée de négliger l'importance de la culture historique, mais le cadre d'un master professionnel n'est sans doute pas le plus approprié pour un tel apprentissage – mais, ainsi comprise, l'œuvre architecturale peut être lue, comprise et donc, plus justement évaluée. En Europe, cette démarche nous paraît particulièrement essentielle pour les futurs professionnels de l'urbanisme qui vont avoir à travailler avec l'existant. C'est également, nous semble-t-il, en insistant sur les manières dont un contexte donné contribue à forger l'œuvre bâtie que des étudiants non spécialistes et non occidentaux peuvent tirer le meilleur profit de cours d'histoire de l'architecture occidentale. Les exemples qui leur sont présentés ne sont pas des modèles à suivre mais leur processus de création peut leur fournir des outils utiles à une prise de recul dans leur propre pratique professionnelle. Le rôle de « pont entre les civilisations » que la Sorbonne Abu Dhabi entend jouer semble particulièrement pertinent ici car les échanges ne sont pas univoques. L'historien d'art européen confronté à ces futurs professionnels de l'urbanisme issus d'une culture orientale est lui aussi amené à s'interroger sur ses propres pratiques professionnelles, ce qui, *de facto*, l'enrichit.

En dehors des paradigmes : Les problèmes de décodage de l'art de l'Europe centrale et orientale

Katarzyna Cytlak, PhD¹

IDAES- Institute for Advanced Social Studies
Buenos Aires (Argentina)

Abstract

The art of the former Eastern Bloc remains today - more than twenty years after the fall of the Communist regime, relatively unknown to the Western public and is still insufficiently discussed by the art historians and critics. This article discusses the main problems with reception of art from Central and Eastern Europe and its presence on the international art scene. It reveals the existence of an artistic canon which differs from that propagated by the history of Western art and it exposes the need for a separate valuation system of visual arts, appropriated to the Eastern European context. This article exposes some general characteristics of the Eastern art and the most important factors determining its development. They are essential in order to understand the rules of the cultural life for almost fifty years of the Soviet dominance.

¹ Katarzyna Cytlak's research focuses on the creation of Central Europe. She has defended her PhD thesis at the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne "The Grey Utopias: architectural projects in Central Europe in the 1970's."

Après la chute du mur et la décomposition du bloc de l'Est en 1989, l'art de l'Europe centrale et orientale a suscité une grande curiosité chez les chercheurs et le public occidental. Depuis les années quatre-vingt-dix, plusieurs expositions dans les musées les plus prestigieux du monde décrivant l'art des années cinquante soixante et soixante-dix dans les pays de l'ancien bloc de l'Est ont été organisées. La première manifestation organisée après la chute du communisme fut *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (« Europa, Europa, le siècle de l'avant-garde en Europe centrale et orientale »), organisée en 1994 par le Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen à Bonn, capitale de la République Fédérale d'Allemagne à l'époque². Parmi les dernières expositions, on pourra également citer « Les promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est » se déroulant au MNAM Centre Pompidou à Paris, en 2010³ ; ou encore « Ostalgia » organisée au New Museum de New York, en 2011⁴. Néanmoins la création plastique de l'époque du régime communiste reste toujours, malgré cette présence dans les institutions artistiques et malgré un nombre de publications en croissance constante touchant à la culture des pays de l'Est durant la deuxième moitié du vingtième siècle, relativement peu connue. La proximité géographique des centres culturels traditionnels de l'ex-Europe Occidentale comme Paris ou Londres qui devrait logiquement faciliter la réception de l'art est-européen, semble entraîner un effet contraire : les pays de l'ancien bloc de l'Est ne sont pas suffisamment lointains pour acquérir le statut de culture « exotique » et amener le public à adopter une lecture distincte lors de sa rencontre avec cette création.

Paradoxalement le spectateur occidental semble mieux préparé à regarder l'art asiatique ou africain que la création plastique est-européenne qui paraît au premier abord très similaire à la création occidentale de la même période.

L'article traitera de problématiques dans la réception de la création plastique venant de l'Europe centrale et orientale sur la scène internationale et notamment à l'Ouest, compris

² *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (« Europa, Europa, le siècle de l'avant-garde en Europe centrale et orientale ») fut organisée par Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein- Westfalen à Bonn et s'y déroula du 27 mai au 16 octobre 1994.

³ Les Promesses du Passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est a eu lieu au MNAM Centre Georges Pompidou, Paris du 14 avril au 19 juillet 2010.

⁴ *Ostalgia*, New Museum, New York, du 11 juin au 2 octobre 2011.

comme les pays de l'Europe occidentale et les États-Unis. Il concernera particulièrement la création plastique des pays du bloc de l'Est pendant la période communiste, entre 1945 et 1989. Nous nous focaliserons sur les sources principales de mauvaises compréhensions dans la lecture de l'art de cette période en Occident (celles-ci concernent tant le milieu universitaire occidental, les institutions artistiques que le public qui ne dispose souvent pas d'éléments basiques pour analyser et évaluer la création est-européenne). L'article traitera de l'existence de stylistiques formellement parallèles avec des courants occidentaux mais qui engendrent d'autres significations. Il touchera à la question de l'existence de paradigmes artistiques différents de ceux propagés par l'histoire de l'art occidental et également d'une valorisation distincte de la création plastique. Il révèlera les caractéristiques générales de cet art dont la connaissance est cruciale pour pouvoir comprendre les règles de fonctionnement de cette création durant presque cinquante ans de domination soviétique. Ces caractéristiques peuvent être aussi utiles pour les chercheurs et le public intéressés par la création contemporaine venant de l'ex-Europe de l'Est. Elles peuvent faciliter la lecture de celle-ci et permettre de comprendre certains mécanismes et attitudes (comme la méfiance envers les institutions artistiques) que les artistes d'aujourd'hui ont développés face à l'ouverture du marché de l'art et de la scène artistique internationale après la chute du bloc de l'Est, en 1989.

La situation commune mais les caractéristiques distinctes : l'hétérogénéité culturelle du bloc de l'Est

Le début des années soixante marque dans les pays de l'Europe centrale - notamment en Yougoslavie, mais aussi en Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne et Roumanie – le commencement d'une période artistique assez fertile après le dégel poststalinien. Ces pays sont soumis à une politique culturelle qui est dans ses principes commune et qui devra servir en théorie la constitution d'un territoire homogène. Néanmoins, la situation réelle est loin de suivre ce modèle. Dans chaque pays, la culture se développe selon ses propres critères. Les facteurs qui déterminent ce développement sont la tradition locale, l'attitude des artistes eux-mêmes, aussi bien que leurs quelques contacts avec l'étranger, et, surtout, la tolérance plus ou moins élevée de la part du pouvoir étatique qui accepte ou non des expérimentations dans le domaine des arts plastiques. Tout en restant

idéologiquement homogène, le bloc de l'Est se caractérise donc par l'hétérogénéité culturelle résultant d'une politique étatique légèrement divergente.

Pour comprendre les mécanismes de développement de l'art en Europe centrale et occidentale à cette époque, il faut noter que l'on est constamment confronté dans les pays appartenant à la zone d'influence de l'U.R.S.S., avec peut-être une exception pour la Yougoslavie, à un manque d'espace public, autrement dit à une division claire entre espace public et privé, caractéristique surtout dans les pays où le régime prenait sa forme la plus dure et là, où le contrôle des citoyens était le plus développé. Des facteurs comme l'inexistence d'un marché de l'art, la faible présence d'institutions artistiques officielles ainsi que l'impossibilité pour les artistes de s'exprimer à travers des journaux ou d'autres moyens de communication de masse furent également déterminantes pour le développement culturel. Ces facteurs contribuèrent à la marginalisation de la création plastique indépendante, conçue en dehors du système des commandes officielles, menant à son inexistence dans la conscience populaire. Dans chacun de ces pays, on observe également l'existence de la censure, appareil de contrôle des milieux artistiques qui subissent alors toutes sortes de répressions ou de censures dues à l'abus ou à la violation des critères esthétiques officiels, des goûts propagés par le ministère de la Culture ou des règles de fonctionnement de l'art approuvées par le pouvoir étatique, donc un art qui supporte par sa forme et son contenu l'idéologie du régime communiste (ou au moins qui n'en fais pas la critique!). La politique culturelle du pouvoir a entraîné, d'une manière plus ou moins prononcée, une résistance des milieux artistiques à l'homogénéisation culturelle propagée par l'État. Celle-ci s'est manifestée à travers plusieurs tentatives d'omission ou de contournement des règles instaurées par la censure ainsi que par la création d'un deuxième réseau non-officiel de propagation de la culture (principalement, par la publication de livres et d'auteurs interdits par l'État et par l'organisation de lieux d'exposition alternatifs). Parfois, cela a donné lieu à une lutte ouverte pour la liberté d'expression. Il faut souligner une fois de plus que la stratégie culturelle de l'ancien bloc de l'Est variait selon le pays. Il est par conséquent nécessaire, pour comprendre le développement de l'art dans l'Europe communiste, de prendre en compte les différences observées dans les milieux artistiques locaux.

Ainsi, comme le remarque entre autres Jiří Ševčík, historien d'art tchèque dans son texte *Utopien und Konflikte. Die tschechische Kunst 1938-1989* (Les utopies et conflits. L'art tchèque

1938-1989)⁵, les années soixante ont été pour la Tchécoslovaquie une période relativement libérale, particulièrement fructueuse dans le domaine de la production artistique. Le sommet de ce processus de libéralisation eut lieu en 1968 avec le Printemps de Prague et la publication en juin 1968 du manifeste des Deux mille mots (*Dva tisice slov*), constituant une critique ouverte du système politique. Ce processus fut brutalement interrompu par l'intervention des troupes du pacte de Varsovie sur le territoire tchécoslovaque dans la nuit du 20 au 21 août 1968. Les années soixante-dix (exactement depuis l'année 1971) constituent, aussi bien à Prague qu'à Bratislava, une période sombre de « normalisation », marquée par la régression artistique et culturelle, ainsi que par des persécutions contre des intellectuels et des artistes chassés des universités et de la vie culturelle officielle ; persécutions qui produisirent la fuite vers l'étranger de nombre d'entre eux.

La Pologne, selon l'historien d'art polonais Piotr Piotrowski, jouissait alors d'une relative liberté culturelle⁶. Cela lui donnait une position unique parmi les pays du bloc de l'Est. Les plasticiens dont l'art ne fut pas nuisible au régime communiste et qui n'ont pas mené dans leurs travaux de discours ouvertement critiques envers le pouvoir officiel (par exemple, les peintres abstraits), ont pu bénéficier d'une reconnaissance relative de la part de l'État qui se manifestait par la possibilité d'exposer ainsi que par des commandes publiques, ou même par la permission d'effectuer de courts séjours à l'étranger. Cette tolérance du pouvoir ne s'est achevée qu'au début des années quatre-vingt avec la montée du mouvement ouvrier Solidarité et la proclamation de la loi martiale en novembre 1981.

Le résultat du soulèvement de Budapest en 1956 fut l'absence de dégel poststalinien qui

⁵ Jiří Ševčík, Utopien und Konflikte. Die tschechische Kunst 1938-1989 (Les utopies et conflits. L'art tchèque 1938-1989), in: Jiří Ševčík, Peter Weibel, éd., *Utopien und Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938-1989 (Utopies et conflits. Documents et manifestes de l'art tchèque 1938-1989)*, Zentrum für Kunst und Medientologie, Karlsruhe, Hatje Canz, Ostfildern, 2007, p. 17-48.

⁶ Voir notamment: Piotr Piotrowski, éd., *Odwilż. Sztuka ok. 1956 roku (Dégel, L'art vers l'an 1956)*, musée National de Poznań, Poznań, 1996; et Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku (Les significations du modernisme. Du côté de l'histoire de l'art polonais après 1945)*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1999 ; également : Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989 (A l'ombre de Yalta. L'art et l'avant-garde en Europe de l'Est 1945-1989)*, Reaktion Books Ltd., Londres, 2009 ; première édition : *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2005.

n'aura lieu qu'à la fin des années cinquante dans d'autres pays du bloc de l'Est. La situation des artistes ne s'améliora qu'au cours des années soixante-dix, même si, comme le remarque l'historien et critique d'art hongrois László Beke, le lancement par le pouvoir étatique d'une stratégie de développement culturel, nommée « les trois T », des verbes hongrois *türni*, *tiltani*, *tamogatni* (« supporter, tolérer, interdire »), permettait toujours d'effectuer des manipulations dans le milieu artistique du pays⁷. Néanmoins, durant les années soixante-dix et quatre-vingt, on observa l'existence d'un espace marginal pour l'art en dehors du courant officiel.

L'historienne d'art roumaine Magda Cârneci, dans une publication examinant les rapports entre l'art et le pouvoir en Roumanie sous le communisme, remarque que la libéralisation culturelle en Roumanie date de l'année 1965 et, en ce qui concerne les arts plastiques, elle se caractérise en premier lieu par le développement de la peinture abstraite, en réaction à la doctrine du réalisme socialiste, comme dans d'autres pays du bloc de l'Est⁸. Nicolae Ceaușescu, qui obtient le pouvoir en Roumanie en 1967, a eu l'ambition, durant les premières années de son règne, de mener une politique distincte de celle imposée par Moscou. Cela se traduisit dans plusieurs branches de la politique, y compris en politique extérieure notamment par la fameuse et audacieuse protestation de Ceaușescu contre l'intervention militaire du pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie en 1968. Cette tentative d'autonomie se reflétait également dans la politique culturelle du pays, qui prôna un certain pluralisme et qui a permis, comme le pouvoir étatique polonais de l'époque, l'existence de plusieurs stylistiques dans les arts plastiques ; ce qui mena à une floraison de la créativité artistique roumaine au début des années soixante-dix. La politique du développement culturel libre fut freinée en Roumanie au milieu des années soixante-dix. Vers 1974, on observa dans ce pays un certain retour à l'ordre. Ceaușescu, nommé à cette époque président du pays, cessa de tolérer toutes expérimentations dans l'art, prônant une esthétique de la figuration didactique proche du réalisme socialiste et, en architecture, un style monumental à motifs classicisants propre à l'époque stalinienne. Ainsi a-t-il condamné plusieurs artistes roumains commençant leurs carrières professionnelles à la lisière des années soixante et soixante-dix à la marginalisation.

⁷ László Beke, Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975 (Tolérer, interdire, supporter), in: Hans Knoll, éd., *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert (Le deuxième public. L'art en Hongrie au vingtième siècle)*, Verlag der Kunst, Vienne, 1999, p. 212-233.

⁸ Magda Cârneci, *Art. Et pouvoir en Roumanie 1945-1989*, L'Harmattan, Paris, 2007.

La situation culturelle la plus difficile parmi tous les pays satellites de l'U.R.S.S. était, d'après Piotr Piotrowski, celle de la Bulgarie, où on ne peut réellement parler de l'émergence d'une culture alternative que durant les années quatre-vingt-dix⁹.

On constate enfin une présence constante de la censure en Allemagne de l'Est où, après l'écrasement par l'armée soviétique du soulèvement des ouvriers berlinois en juin 1953, le processus de la libéralisation, devenu possible avec la mort de Staline en mars de la même année, fut suspendu.

Mais c'est la Yougoslavie qui eut une position privilégiée parmi tous les pays de l'Europe centrale et orientale en matière de création plastique. Celle-ci, durant les années soixante, vivait un renouveau culturel, jouissant d'une grande tolérance de la part de pouvoir étatique qui permettait aux artistes d'avoir des contacts internationaux. La rupture avec l'U.R.S.S., consommée en 1948 avec Josif Broz Tito, créa une situation culturelle distincte de celle de tous les autres pays du bloc de l'Est. C'est la raison pour laquelle l'art yougoslave n'a pas été soumis aux fluctuations des périodes de dégel et de refroidissement de la liberté créatrice. D'où la spécificité culturelle de la Yougoslavie sur la scène culturelle des autres pays d'Europe centrale et orientale de cette époque. Cet état de choses, avec la guerre des Balkans après la chute du régime communiste, est la raison d'une distinction claire entre l'art issu de Yougoslavie (ou d'ex-Yougoslavie) et la création plastique des autres pays de l'Europe centrale.

Chacun des pays mentionnés possédait donc sa propre attitude envers le monde de l'art. Pour souligner la spécificité de la situation culturelle dans chacun d'eux, on peut donner l'exemple de la Pologne et de la Hongrie durant les années quatre-vingt. Ainsi, au cours de ces années, quand, par exemple, en Pologne on observa une emprise de la censure résultant de l'état de siège de 1981, les artistes hongrois vécurent une floraison culturelle consécutive à la libéralisation de la politique culturelle d'État, la plus significative après celle de la Yougoslavie dans tous les pays du bloc de l'Est.

⁹ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalta*..., op. cit., p. 32.

Le fonctionnement officiel et non-officiel de l'art

L'art dans les pays du bloc soviétique, pareillement à d'autres branches de la culture et de toute autre manifestation de la vie sociale, a été soumis à des procédures de contrôle et de censure ayant pour but de déceler les moindres idées subversives contre le pouvoir étatique, ou contre l'idéologie communiste en général. Afin de manipuler dans chaque pays d'une manière plus efficace les milieux artistiques, des unions de plasticiens officielles et centralisées comme l'Union tchécoslovaque des arts plastiques (Svaz československých výtvarných umělců), l'Union des artistes plasticiens polonais (Związek Polskich Artystów Plastyków) ou encore l'Union des artistes visuels (UAP) réunissant les plasticiens roumains, furent créées. Même si celles-ci dépendaient du pouvoir étatique, ces associations tentèrent parfois de mener leur propre politique de propagation de l'art et de distribution des commandes publiques. C'était, par exemple, le cas du Studio des jeunes artistes (Fiatal Képzömüvész Studioja) fondé à Budapest en 1958 en tant que section de Fonds des arts plastiques de la République Socialiste Hongroise (Magyar Népköztarsag Képzömüvészeti Alapija), qui était une institution artistique officielle. Et bien que le Studio ait dépendu officiellement de cette institution, il cherchait toujours à élargir son autonomie et à soutenir des artistes du courant non-officiel.

Il est à noter que seuls les membres des « unions » étaient considérés comme artistes ; ce qui ouvrait la porte à des publications, à des expositions et surtout à des commandes publiques. Chaque membre admis à l'union et respectant les modalités de leur fonctionnement, bénéficiait de priviléges tels que la distribution assez régulière de commandes publiques (décoration des lieux de travail, création de monuments commémoratifs) ou encore d'organisation et de financement de séjours en plein air dont une partie de la production artistique effectuée au cours de ces « résidences » devenait bien public. En revanche, si les règles de l'union étaient violées, l'artiste en était banni, et perdait son « statut d'artiste », ainsi que le droit de mener officiellement une activité en tant que plasticien. Ces exclusions étaient pratiquées par le pouvoir en tant que moyen de répression contre des plasticiens rebelles, en quelque sorte subversifs ou insoumis aux normes artistiques communes approuvées par les divers ministères de la Culture.

Si le développement de l'art des pays de l'Europe centrale et orientale sous le régime communiste n'échappe pas à son contexte politique, il est loin de se réduire à une simple

réponse à une situation oppressive. En dépit des conditions défavorables, quelques personnalités, grâce surtout à leur détermination, trouvèrent d'une manière ou d'une autre les moyens d'exercer une activité artistique tout autant que de trouver un public - aussi restreint qu'engagé dans les questions de l'art, soit-il. Les artistes organisaient des expositions dans des appartements privés ; les publications étaient imprimées dans les caves et dans les garages. Ainsi, dans chacun de ces pays, on observait l'existence d'un milieu, ou plutôt de micro-milieux artistiques fonctionnant en dehors de ceux créés et soutenus par le pouvoir officiel. Cette situation trouvait un reflet non seulement dans les stratégies du fonctionnement de l'art, mais aussi dans l'aspect formel des œuvres d'art elles-mêmes. Les artistes étaient condamnés soit à la subordination à la politique officielle lancée par le pouvoir étatique, ce qui signifiait l'abandon de leurs recherches plastiques précédentes au détriment d'une esthétique classicisante et rétrograde, soit à la rupture avec la vie publique et la réclusion dans leurs ateliers.

L'absence de spectateur potentiel et le manque de perspectives d'exposition conditionna la production de l'art durant le régime communiste en privilégiant les solutions formelles les plus austères. Les artistes de l'époque réalisèrent, par exemple, des œuvres plutôt de petites dimensions, de matériaux moins chers et plus facilement accessibles, laissant leurs idées les plus ambitieuses et plus les vastes sous forme de projets sur papier. Ces conditions difficiles ont pu provoquer des frustrations chez certains artistes, mais elles les obligèrent à chercher d'autres solutions pour la réalisation de leur art. L'un des moyens les plus fréquents et les plus efficaces pour surmonter l'isolement fut l'ouverture, constante ou ponctuelle, de leur atelier ou de leur maison au public. Dans ce sens, l'art est devenu plus proche de l'artisanat et de la vie elle-même.

Cette situation est décrite dans le recueil de poèmes de l'artiste tchèque Jiří Kolář intitulé *Mode d'emploi* (1965). L'un de ses poèmes, intitulé *Musée à domicile*, conseillait - d'une manière non dépourvue d'un soupçon d'ironie - comment, à l'aide d'objets domestiques, monter une exposition personnelle chez soi¹⁰. Selon l'artiste, tout ce qui « tombait sous la main », accumulé et accroché aux murs, pouvait constituer une collection équivalente à celles des musées, des châteaux ou de toutes autres institutions officielles. Le poème de

¹⁰ Jiří Kolář, *Musée à domicile*, in : Jiří Kolář, *Mode d'emploi*, éd. Revue K, Paris, 1988, (une page, non numérotée), version originelle: *Návod k upotřebení* de 1965, éditée en 1969.

Kolář semble ironiser non seulement sur les artistes ayant l'ambition d'essayer malgré tout de participer à la création de la culture universelle, mais aussi sur la situation paradoxale de l'artiste banni des lieux d'exposition.

Les ressemblances stylistiques et les dissonances de significations entre art de l'Ouest et de l'Est

L'absence d'une infrastructure véritable au développement et à la propagation de l'art non-officiel ainsi que le non-accès, ou presque, aux informations, avec une restriction des contacts avec l'étranger, autant que le manque de moyens techniques ont créé chez certains artistes de l'Est des inhibitions à l'égard de leurs collègues venus de l'étranger. Tous ces facteurs ont contribué à la fondation du mythe de l'Occident, présent dans les pays d'Europe centrale et orientale au moins jusque dans les années quatre-vingt-dix. La culture des pays d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord avec leurs épicentres habituels, comme Paris ou New York, était considérée comme supérieure et devint une sorte de matrice pour des artistes de l'Est ayant l'ambition de participer au développement de l'art international. On observe alors des deux côtés du rideau de fer l'existence de mouvements artistiques parallèles, d'attitudes créatrices semblables avec presque les mêmes sources d'inspiration qui, malgré leurs points communs, ne sont soumises ni aux mêmes critères d'évaluation ni de valorisation.

Les artistes de l'autre partie de l'Europe, plus ou moins conscients des tendances artistiques se développant à l'étranger, tentèrent de compenser, d'une manière ou d'une autre, le manque d'informations. Les voyages à l'Ouest, donc les contacts directs avec les milieux d'art étrangers et la confrontation à travers des expositions de leurs œuvres avec celles de leurs homologues occidentaux furent dans la plupart des cas impossibles. Cela fut compensé par la lecture de périodiques artistiques étrangers parfois accessibles dans les bibliothèques municipales. On chercha aussi des substituts théoriques locaux pour compenser l'absence de positions théoriques influentes en Occident. Par exemple, Jaroslaw Kozlowski - artiste polonais de tendance conceptuelle des années soixante-dix - du fait de l'inexistence de traductions des écrits de Ludwig Wittgenstein, utilisa des publications locales et s'inspira notamment des théories d'Alfred Tarski, logicien et philosophe polonais représentant l'École de logique de Lvov, qui avait atteint pendant

l'avant-guerre une renommée internationale, et dont les premières publications étaient toujours accessibles durant la période communiste en Pologne¹¹.

Comme les précurseurs de l'avant-guerre en Europe centrale, qui pour nommer leur art créèrent des notions artistiques distinctes, les artistes de l'Est dans les années soixante conçoivent leur propre vocabulaire synonymique avec des termes avec lesquels ils n'étaient pas toujours familiers comme *happening*, *performance* ou *installation art*. Ainsi l'artiste slovaque Július Koller effectua les *Univerzálne Futurologické Operácie* (« Opérations Futurologiques Universelles »), Alex Mlynářčík et Stano Filko développèrent *Happsoc* (*Happy Society* ou « Happening et société »), tandis que le Polonais Jerzy Bereś performa des « Messes » (*Mszanie*). Mais la difficulté de certaines positions théoriques ne pouvait pas toujours être compensée.

Le théoricien et critique d'art français Pierre Restany évoque ce problème dans son article Pologne, Tchécoslovaquie, Notes de voyage, paru dans la revue parisienne *Cimaise*, dans lequel il se réfère aux séjours qu'il fit en Pologne et en Tchécoslovaquie, lors du VII^e congrès de l'AICA - Varsovie, 1960. Il écrivait :

« ...A l'occasion d'un débat-rencontre que j'avais organisé dans une

¹¹ Jarosław Kozłowski constata ce fait lors de l'interview qu'il m'a accordée à Poznań en décembre 2008. Alfred Tarski, logicien proche du cercle de Vienne, actif avant la Seconde Guerre mondiale à Varsovie et à Lvov, publia à cette période quelques ouvrages importants, dont le plus significatif fut *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych* (« Le concept de vérité dans les langues des sciences déductives »), 1933. (Son titre français : *Le concept de vérité dans les langages formalisés*, in : *Logique, sémantique, métamathématique*, éd. Armand Colin, Paris, 1976). À partir de 1939, Tarski séjourna aux États-Unis, où en tant que professeur à Berkeley, il contribua au développement de l'École californienne de logique. Ses écrits, au commencement de sa carrière universitaire, ainsi que d'autres ouvrages de fondateurs de l'École de logique polonaise (dont l'épanouissement tombe sur les années vingt), ont constitué une référence principale pour quelques artistes polonais du mouvement conceptuel. Trouver une publication d'avant-guerre constituait à cette époque-là un défi moins grand que celui de se procurer une publication étrangère, si celle-ci n'était pas censurée - excessivement chère pour un habitant du bloc de l'Est - nécessitant non seulement l'intermédiaire d'une relation habitant à l'étranger prête à faire de la contrebande de l'autre côté du rideau de fer, mais également une traduction. Cette dernière est devenue souvent assez problématique pour la génération des artistes formés après la Seconde Guerre mondiale. Même si on a pu parfois observer, surtout dans des grandes villes, une relative présence des langues étrangères occidentales dans l'enseignement scolaire, néanmoins la seule langue étrangère enseignée sérieusement fut la langue russe.

brasserie, je me suis aperçu que les jeunes artistes de Prague avaient une assez bonne connaissance de l'art occidental contemporain, tout au moins dans ses grandes lignes. Mais, cette connaissance est uniquement livresque, elle provient des revues spécialisées étrangères qu'ils peuvent feuilleter dans les bibliothèques publiques. Le fossé se révèle beaucoup plus profond lorsqu'il s'agit d'entreprendre une discussion technique. On ne s'entend plus sur les mots : la jeune génération tchèque est totalement étrangère aux développements récents de la terminologie critique et historique.... »¹².

Le critique d'art français, en partant ici de la position aujourd'hui très contestée, qui accordait à l'art occidental une supériorité, remarque néanmoins avec justesse la sous-information des milieux artistiques de l'Est concernant la théorie de l'art des pays de l'Ouest. Cela résultait de la présence dans ces pays de la censure et de l'entier contrôle des maisons d'éditions par l'État, ainsi que du manque de moyens financiers, de la part des particuliers, tant pour la traduction que pour la publication d'ouvrages étrangers. L'occultation de tendances théoriques parfois cruciales pour le développement de toutes sciences humaines en Occident rendra assurément, ainsi qu'on peut le déduire de l'article de Restany, le dialogue Est-Ouest difficile.

Toutefois, on peut remarquer que le manque de sources philosophiques et de points d'appuis théoriques occidentaux, donna parfois, en ce qui concerne la création plastique, des résultats intéressants, loin d'être inférieurs à ceux des plasticiens occidentaux. Il faut souligner aussi que l'assimilation de certaines tendances plastiques occidentales ne manque ni d'originalité ni d'invention. Des questions conceptuelles et des solutions formelles semblables peuvent prendre une signification opposée de l'autre côté du rideau de fer. De cette façon, comme le remarque Piotr Piotrowski, le tableau dans la stylistique du Pop Art en Hongrie diffère totalement de son homologue créé en Occident, non tant au niveau formel qu'à cause de son contenu, lequel, au lieu d'être considéré comme un moyen de critique de la consommation excessive et de la culture populaire, exprime justement son contraire : le désir et l'impossibilité de consommation dans les pays gouvernés par un système anticapitaliste¹³.

¹² Pierre Restany, Pologne, Tchécoslovaquie, Notes de voyage, in : revue *Cimaise. Art et architecture actuels*, série VII, n°6, Paris, janvier-février 1961, p. 78-87.

¹³ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jarły*..., op. cit., p. 153-184.

La réception des différentes tendances de l'art n'a pas été semblable ni pour tous les mouvements ni dans tous les pays du bloc de l'Est. La situation politique oppressive (ne permettant pas à la création d'un art non-officiel à grande échelle) et les moyens économiques et techniques restreints sont les deux facteurs qui peuvent expliquer un bon accueil, surtout en Hongrie, en Pologne et en partie en Tchécoslovaquie (notamment à Bratislava et à Brno), du mouvement conceptuel, singulièrement dans sa variante contestatrice, laquelle, comme le remarqua justement Seth Siegelaub, fut le premier mouvement artistique dépourvu de centre géographique¹⁴ et qui, par sa négation au moins partielle de l'aspect visuel de l'art, gagna en popularité chez des artistes de l'Est ne disposant pas de moyens techniques sophistiqués. C'est dans cette partie opprimée d'Europe que l'art est devenu non pour autant un moyen de protester contre le pouvoir que le médium d'affirmation et d'expression de la liberté personnelle, souvent inaccessible dans d'autres domaines de l'existence.

La prise en considération de ces quelques facteurs qui constitueront une spécificité locale de la situation en Europe centrale et orientale dans la période comprise entre les années 1945 et 1989, est nécessaire pour comprendre le contexte de la création artistique dans les pays de l'ancien bloc de l'Est. Sans tomber dans la stigmatisation politique, il faut avouer qu'il n'y avait pas, dans les pays satellites de l'URSS, de fuite possible d'une lecture politisée de la culture. Chaque action et chaque attitude artistique et sociale, apparemment même la plus insignifiante, pouvait être déchiffrée et décryptée en tant qu'acte de résistance politique ; ce qui constitue la différence la plus marquante avec l'art de l'Ouest de l'Europe. Il faut se rendre compte qu'à cette époque, chaque variante esthétique de l'art à l'Est pouvait devenir objet de manipulation de la part du pouvoir politique. Cela joua un rôle déterminant en ce qui concerne peut-être, non tant la forme-creation même, mais le fonctionnement de l'art dans la société, sa distribution, son rôle contestataire envers le pouvoir. L'exemple le plus frappant fut à cet égard, d'après l'historien d'art polonais Piotr Piotrowski, le mouvement de l'informel. Lié à l'Ouest à l'Existentialisme et perçu comme moyen d'expression de la liberté individuelle, il devient dans la Pologne des années soixante, une sorte d'alibi du pouvoir étatique, qui, en

¹⁴ Seth Siegelaub, *Conceptual Art. A Critical Anthology* (Art conceptual. Anthologie critique), in: Donna De Salve, éd., *Open Systems. Rethinking Art c. 1970 (Systèmes ouverts. Penser l'art vers 1970)*, catalogue d'exposition Tate Modern, Londres, 1 juin-29 août 2005, Tate Publishing, Londres, 2005, p. 12-13.

tolérant officiellement l'existence de l'art abstrait sur la scène culturelle officielle, souhaite paraître aux yeux de l'opinion publique internationale libérale et moderne¹⁵.

Conclusions

On peut constater alors, en analysant le développement de la création artistique durant les premières décennies de l'après-guerre dans les pays d'Europe centrale et orientale que l'art de cette partie de l'Europe se développa selon ses propres lois. En se référant d'une manière plus ou moins évidente à la création plastique des États-Unis ou de l'Europe occidentale, elle garda ses propres caractéristiques, distinctes de celles privilégiées à l'Ouest. On rechercha également de nouveaux moyens et des possibilités alternatives pour la création et la diffusion de l'art qui, rappelant de semblables recherches effectuées par des artistes occidentaux, se distinguaient néanmoins de celles-ci dans leur principe. La reprise du concept et de l'aspect formel de certaines investigations artistiques occidentales fut dictée partiellement par la situation existant dans des pays du bloc de l'Est. Ainsi, par exemple, l'accueil à l'Est de l'esthétique de Arte Povera ou du mail art et projet art fut très large du fait que ce type de création répondait aux problèmes matériels des artistes du bloc de l'Est comme celui de manque de matériaux pour créer des objets d'art, l'inaccessibilité à de nouvelles technologies et avant tout le manque d'institutions artistiques supportant la création. C'est pourquoi on peut souvent définir la lecture de la création plastique des pays du bloc de l'Est faite par le public occidental comme un ensemble de malentendus.

La situation de fermeture totale ou partielle à l'étranger entraîna la réception de certaines tendances de l'art occidental, non seulement avec quelques années de décalage, mais aussi d'une manière « partielle », dépendant souvent des possibilités économiques des artistes qui pouvaient compter uniquement sur eux-mêmes. À cela il faut ajouter des divergences au niveau des références théoriques des artistes, à cause de sources intellectuelles distinctes. Par conséquent, certaines pratiques artistiques similaires, au premier abord, entre deux artistes de chaque côté du rideau de fer ont eu en fait des formes et des

¹⁵ Piotrowski, Piotr, Europe in the late 1950s. After Stalin's Death: Modernism in Central Europe in the late 1950s, in : *Art Margins Contemporary Central & East European Visual Culture*, revue électronique, 15 octobre 2001, www.artmargins.com

significations plus ou moins différentes, déterminées par des contextes politiques opposés. A l'Est, les conditions de toute pratique artistique furent imprégnées par l'idéologie du pouvoir étatique. On peut dire que le même processus avait imprégnait le langage visuel. L'iconographie, les investigations formelles et conceptuelles, aussi bien que les matériaux utilisés et même les solutions techniques, pouvaient avoir à l'Est, à cause de la présence de cette propagande étatique constante, des significations différentes et pouvaient impliquer d'autres connotations. On peut citer par exemple le cas de la peinture figurative qui, après la période du réalisme socialiste, possède souvent, jusqu'à maintenant, une petite dose d'ironie. Le spectateur de l'art est également, à l'Est, différent, plus méfiant à l'égard de toutes les duperies idéologiques, habitué à filtrer quotidiennement les messages servis par les médias, afin d'y capter des informations importantes. Enfin la faiblesse du marché de l'art à l'Est créa une situation rêvée de liberté de l'art vis à vis de toute pression commerciale qui, comme on l'a déjà dit, fascina certains artistes de l'Ouest ayant eu l'occasion d'effectuer un séjour de l'autre côté du rideau de fer. Ces artistes n'ont pas forcément vu que cette situation limitait toutefois le développement de l'art. L'absence d'une quelconque mercantilisation entraîna bien des difficultés financières pour des artistes toujours obligés d'exercer un deuxième emploi alimentaire et rendit impossible le développement de projets artistiques plus ambitieux ou le travail avec des nouveaux outils comme par exemple la vidéo.

Ces conditions différentes menèrent à toute sorte de malentendus et de mauvaises interprétations au niveau de la création artistique entre l'Ouest et l'Est. On peut observer les résultats de ces incompréhensions jusqu'à aujourd'hui. Cependant, il faut souligner encore une fois que malgré les duperies idéologiques et les obstacles administratifs et financiers, il y avait en Europe, dans les années soixante et soixante-dix, des personnes curieuses de la création artistique de l'autre côté du rideau de fer. En analysant l'art de cette période, il est difficile de parler d'un dialogue entre les deux parties de l'Europe. Mais grâce à quelques personnalités qui ont franchi la frontière entre les deux Europes, on peut noter au moins quelques moments d'échange véritable qui dynamisèrent la lecture de la création plastique de cette période.

Sous une perspective actuelle, la création de l'Europe centrale et orientale demande un certain engagement de la part du public non-oriental. Sa lecture critique exige une connaissance du contexte politico-historique de cette partie de l'Europe durant le

vingtième siècle et plus particulièrement nécessite une connaissance du contexte du développement de la culture dans les pays du bloc de l'Est. Cette dernière est indispensable pour pouvoir analyser et valoriser la création de la période communiste. Sans ce savoir, le polonais Tadeusz Kantor devient seulement un jongleur habile de plusieurs stylistiques occidentales ; les artistes hongrois des années soixante-dix deviennent auteurs d'un Pop Art retardé ou le peintre yougoslave Vladimir Veličković sera un suiveur étrange de Francis Bacon. Le savoir sur l'art de l'Europe centrale et orientale et la conscience de ses particularités peuvent servir aux chercheurs et au public de l'ancien Ouest pour revisiter le développement de l'art et de la critique d'art occidental. Les outils méthodologiques retravaillés à l'Est peuvent servir pour revoir et redéfinir la création plastique conçue en dehors du bloc de l'Est. Une comparaison avec l'art réalisé sous le régime communiste peut avoir également comme conséquence un approfondissement de l'analyse de courants artistiques occidentaux. L'art est-européen peut offrir aux chercheurs de l'ancien Ouest une nouvelle perspective permettant de focaliser leur attention sur des aspects différents (peu analysés) du développement artistique de leurs pays. L'art de l'Europe centrale et orientale de l'époque du régime communiste constitue donc toujours la pièce manquante de l'histoire culturelle de l'Europe et de la scène artistique internationale. Pour retrouver sa place légitime « dans » l'histoire culturelle de l'Europe, elle nécessite non seulement un travail critique des historiens d'art originaires des pays de l'ancien bloc de l'Est, mais aussi de leurs collègues venant de l'ex-Occident. C'est uniquement la confrontation des deux points de vue - celui de l'Est et de l'Ouest - qui permettra à cette création d'enrichir (et parfois peut-être même de bouleverser) les paradigmes déjà établis de l'art occidental. C'est seulement grâce à une adaptation de cette double optique possible aux vues des publications de plus en plus nombreuses sur le développement de la culture dans des pays du bloc de l'Est et l'intérêt croissant des chercheurs occidentaux pour l'art sous le régime communiste qui permettra de valoriser cet art et son apport dans le discours sur la création plastique du vingtième siècle.

An Exploration of Relational Art in Determining the Concepts and Limitations of ‘Micro-topias’ and a Sense of Open-ness. Undergraduate essay

Natalya Paul
University of Birmingham

“The space in which their works are deployed is devoted entirely to interaction. It is a space for the openness that inaugurates all dialogue. These artists produce relational spacetimes, interhuman experiences that try to shake off the constraints of the ideology of mass communications: they are in a sense spaces where we can elaborate alternative forms of sociability, critical models and moments of constructed conviviality.”¹

Nicolas Bourriaud, 2006

¹ Nicolas Bourriaud, ‘Relational Aesthetics’ in Claire Bishop, ed, *Participation*, Cambridge, 2006, 166.

Relational art refers to a genre of art incorporating elements of social networking, with an intention ‘to shake off the constraints of mass communication,² to invigorate social exchange and to create a ‘more fertile terrain than pop culture³. Institutionalisation of art has been ‘bemoaned for causing secularization of art from its audience⁴, so relational art offers the appeal of ‘communication zones’ as an ‘arena for exchange⁵.’ Through the intentions to create new forms of socialisation, a range of ideas are brought forward, many discussed in Bourriaud’s, ‘Relational Aesthetics’. Discarding the obvious encouraged dialogue and a sense of community, I will focus on the notion of creating microcosms of utopia in the present which are inevitably bound to implications of control. As part of a twofold argument, I will discuss the vision of relational art which is something open-ended, giving way to new ideas, new sociability and opening up positive and yet unknown possibilities. Yet this assumed emancipation from institutions and notions of the ego-artist as well as ‘alternative forms of sociability⁶, can be undermined through an understanding of what is expressed by Guy Dubord’s ‘Society As Spectacle.’ Through studying the oeuvre of Rirkrit Tiravanija in relation to idealised ‘micro-topias’, a term by Bourriaud, together with contemplating the possibility of art as open-ended, which is illustrated in the works of Liam Gillick, I will outline the dichotomies between assumed freedom and unavoidable control.

Rirkrit Tiravanija, born in 1961 has had a multicultural upbringing, and practices with the objective to fuse art into life. The artist ‘ignored the prescribed division between art and life, constructing communal environments that offer a playful alternative venue for quotidian activities⁷.’ Tiravanija sees art as a gift, shared positive ‘constructed conviviality⁸, as Hal Foster expresses as an ‘ephemeral offering⁹. In 1990, the artist started the *Pad Thai* series, where he would cook large quantities of pad thai or curry and

² Nicolas Bourriaud, ‘Relational Aesthetics’ in Claire Bishop, ed, *Participation*, Cambridge, 2006, 166.

³ Ibid.,57.

⁴ Rudolf Frieling, *The art of Participation*, London, 2008, 21.

⁵ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (translated by Simon Pleasance and Fronza Woods and participation of Mathieu Copeland), France, 1998, 18.

⁶ Ibid.,166.

⁷ Guggenheim, New York, http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/bio/?artist_name=Rirkrit%20Tiravanija&page=1&f=Name&cr=1 (accessed 5/5/2012).

⁸ Bourriaud, 2006, 166.

⁹ Hal Foster, ‘Chat Rooms 2004’ in Claire Bishop,ed, *Participation*, 2006, 190.

utilise the whole exhibition space as a ‘makeshift refugee kitchen¹⁰. The participants would be the essential factor to activate the art work, and supposedly the ‘food allows a convivial relationship between audience and artist to develop¹¹.’ It is clear that Tiravanija utilises the space to encourage face-to-face relations using art as a model of ‘living well¹². Rather than a future utopia- ‘the ancient search for happiness and freedom¹³,’ Tiravanija invents social environments to exchange ‘with our neighbours in the present than to bet on happier tomorrows¹⁴.’ The initial ideas of fusing art and life seem to dissipate. Claire Bishop outlines, that this work is a far cry from Bourriaud’s ‘micro-topia,’ as the members of the community involved in the activity were mainly art dealers and artists, who all ‘have something in common¹⁵.’ Through attempting to create open spaces of dialogue, promoting freedom, it is a freedom limited to a small few. Art is a gift, in the sense of prescribed interrelations of shared personalities, but the specifications of these personalities deem it inaccessible, like the more traditional art forms that it criticises. As Richard Wagner stated in his essay, published in 1849, ‘the Art-work of the Future’ that ‘the artwork of the future must realise the need for the passing over of Egoism into communism’,¹⁶ thus suggesting that the notion of dispensing with ideas of collective characteristics to establish a wholly participatory system. In addition, this type of construct can never be a naturally evolving space which can fuse with life as ‘the space you are in is different to the one you are familiar with so your behaviour in it no longer feels normal¹⁷.’ Moreover, the predicament of a small scale micro-topia is neither inclusive nor forward thinking.

Liam Gillick, addresses the ‘opening up’ of art work, existing in a more distant framework than Tiravanija’s constructed social exploits. In his piece *Big Conference Centre Limitation Screen* produced in 1998, visually it merely consists of a backdrop; in this case a large spiral painted on a wall. The content ‘is not an object for consideration alone¹⁸,’ the

¹⁰ Claire Bishop ‘Antagonism and Relational Aesthetics’ October Magazine, MIT press, 110, 2004, 56.

¹¹ Ibid.,56.

¹² Hal Foster, ‘Chat Rooms 2004’ in Claire Bishop,ed, *Participation*, 2006, 193.

¹³ Curators, Molly Nesbit, Hans-Ulrich, Rirkrit Tiravanija, ‘What is a station? 2003’ in Claire Bishop, ed, *Participation*, Cambridge, 2006, 185.

¹⁴ Claire Bishop ‘Antagonism and Relational Aesthetics’ October Magazine, MIT press, 110, 2004, 54.

¹⁵Ibid.,67.

¹⁶Rudolf Frieling, 2008, 21.

¹⁷Grant H Kester, *conversation pieces*, California, 2004, 158.

¹⁸Claire Bishop, 2004, 60.

proposed open-ness of the work resides in creating dialogue, or rather, existing alongside dialogue. Claire Bishop, in her essay ‘Antagonism and Relational Aesthetics’, suggests the relevance and the sustaining of this idea is based on the theories of Umberto Eco’s ‘The Poetics of the Open Work’ and Roland Barthes’s, ‘Death of the Author.’ Underpinning Eco’s theory is that the initial intentions of the artist can be refashioned with each individual at the cost of ‘impairing its original essence¹⁹.’ However, although Gillick appears to harmonise with some of Eco’s ideas, it is not about the individuals’ response as such, but more the response and engagement of small communities and relational dialogues. However, a fundamental aspect of Eco’s argument corresponds to Gillick’s notion of open-ness, particularly in the discussion of existential autonomy which can never be reduced to a ‘given series of manifestations...bound to a continually altering subject.²⁰’ Eco elaborates on this theory to define that there is a possibility of ‘proposing the work in all its vitality,²¹’ in a fully internalised comprehension, and the work is aiming ‘for the right point of view²².’ With closer analyses, Gillick’s sense of open-ness as all-encompassing shows that it is actually divergent from Eco’s notion of a receptive genius that will be able to experience the totality of the work. And the insertion of ‘Death of the Author’ for ‘the birth of the reader²³’ is rendered obsolete as Gillick states ‘it is sometimes a backdrop or décor rather than a pure content provider²⁴,’ suggesting that the author didn’t have any initial intention to begin with. Owing to an open-ness of interpretation also denies them any specific agency²⁵.’ This lack of specificity harks back to Bourriaud’s proposal that the work of every artist is ‘a bundle of relations with the world, giving rise to other relations, and so on and so forth²⁶,’ hence it is a continuous chain of cause and effect, yet with no particular direction, whereas Eco seeks to find a superior angle of vision.

The difficulty of creating a microcosm of utopia illustrated by Tiravanija, and the aims of open-endedness with no particular direction are married together in the large scale

¹⁹Umberto Eco, *The Open Work*, Massachusetts, 1989, 3.

²⁰ ibid., 5.

²¹ ibid., 5.

²²ibid., 5.

²³ Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Glasgow, 1977, 143.

²⁴ Liam Gillick, *The Wood Way*, London, 2002, 84.

²⁵Claire Bishop, 2004, 59.

²⁶ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (translated by Simon Pleasance and Fronza Woods and participation of Mathieu Copeland), France, 1998, 22.

example of relational art, incorporating both artists above, amongst many others at the 2003 Biennale project, *Utopia Station*. This project incorporates over 160 artists and continual ties and links with curators, artists and public intervention. The project incorporates all aspects of art from drawings, to installation, to dance, music and speeches. The press release promises ‘the Station filling with life, we imagine the Station defined as much by this life, i.e. by meeting, as by its things²⁷.’ The idea of shared experience is challenged. Due to the multiplicity of activities, the sense of community and togetherness, once enriched by Tiravanija’s earlier pieces, is at risk of becoming fragmented into various separate events, under the guise of being part of one. In terms of dialogue, the experiences encountered by the spectators is likely to be varied between individuals, thus the intended open-ness gives way to closure; individual experiences re-emerge and even a nuance of passiveness as ‘continued excitement leads to difference, aestheticization breaks into anaesthetization²⁸. It is not experience being shared, but merely ‘blocks of time²⁹. Guy Dubord, although extremely determinate and conclusive in his argument, ties together the conflict of micro-topias and art as open-ended with the resolution that society is a spectacle and ‘the spectacle is a map of this new world- a map drawn to the scale of territory itself.³⁰ This begs the question whether the concept of *Utopia Station* is just another layer of society as a spectacle, imitating the existing model of the present day, where all we see is a succession of images and ‘mere representation³¹. Dubord deploys that ‘the mission to establish truth in the world, can neither be carried out by the isolated individual nor by atomized and manipulated masses...only by a class able to effect the dissolution of all classes.³² This hypothetical image of a non-existing transcendent class resonates Eco’s proverbial receptive God who is able to ‘reveal the totality of work in a new light³³. These loci are intangible and non-existent, yet perhaps they are vestiges of the possibility of a future democracy.

²⁷ Gerhard Haupt & Pat Binder, *Utopia Station Press release*, 2003, <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm> (accessed 6/5/2012).

²⁸ Adrian Carr, Philip Hancock *Art and Aesthetics at work*, Hamshire and New York, 2003, 192.

²⁹ Guy Dubord, translated by Donald Nichoison-Smith, *Society as Spectacle*, New York, 1995, 111.

³⁰ ibid., 15.

³¹ Ibid., 12.

³² Ibid., 154.

³³ Umberto Eco, *The Open Work*, Massachusetts, 1989, 38.

In conclusion, Bourriaud's notion of micro-topia, is encouraged by Tiravanija in the *Pad Thai* series, yet falls subject to elitism and counteracting rather than promoting democratic relations. A more inclusive approach to relational aesthetics is the idea of open-endedness, which is explored by Gillick, who alludes to creating 'hypothetical relations'³⁴. Bishop is under the impression that the theories of Barthes and Eco underpin this notion of continued evolution of meaning, yet only on a very artificial level. When explored closer they are in fact diversions of such theories, as relational aesthetics aims to break down the notion of author altogether. *Utopia Station*, due to its polysemic nature, is impossible to monitor, as opposed to the small controlled linear activity in *Pad Thai*. This on-going struggle between microcosms of utopia and open-endedness are undermined by Dubord's 'Society as Spectacle' with the realisation that 'the spectator feels at home nowhere'³⁵. Rather than rupturing the whole notion of relational aesthetics under Dubord's system, this culminates in the idea of the fragmented individual. Through analysing the relational and dialogical modes of art, one forgets the idiosyncratic dimension of humanity. The individual is bound up in a series of psychological relations, as Bourriaud refers to the Satrian terminology of 'contemplating nothing other than the result of perpetual transactions with the subjectivity of others'³⁶. As Grant Watson argues in his response to Claire Bishop, there is no 'dialogue between wholly rational partners' as humanity exists and borders 'unstable subject positions'.³⁷ Although this seems pessimistic, the utopian dream may be currently ungraspable by man, yet this does not mean one should be opposed to it. An experimentation of various relations may eventually result in a spark for a new locus of creativity.

³⁴ Bishop ,2004, 61.

³⁵ Guy Dubord, *Society as Spectacle*, 1995, 15.

³⁶Bourriaud, 1998, 22.

³⁷ Grant Watson, 'Response to Claire Bishop's Paper on Relational Aesthetics' in *Circa Art Magazine*, 114, 2005, 1.



In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art

The Harvard Art Museums present In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, a special exhibition that showcases some 150 objects from the Persian cultural sphere, including luxury glazed ceramics of the early and medieval Islamic era, illustrated manuscripts of medieval epic poems, and lacquerware of the early modern era. The works in this little-known and largely unpublished collection represent 30 years of committed collecting by Mrs. Calderwood. In Harmony is on display January 31–June 1, 2013 at the Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, 485 Broadway, Cambridge, MA.

The exhibition is curated by Mary McWilliams, Norma Jean Calderwood Curator of Islamic and Later Indian Art, Division of Asian and Mediterranean Art, Harvard Art Museums. An accompanying catalogue, edited by McWilliams, offers illustrated entries and nine essays written by distinguished scholars and conservation scientists from a broad range of specialties.

“In the decade since the Harvard Art Museums received the Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, our gratitude has only increased for this magnificent gift,” said McWilliams. “Our research on the collection has inspired an even greater admiration and respect for Norma Jean’s knowledge and achievement. With this exhibition and

catalogue, we hope to share with a broader audience the understanding we have gained of this beautiful and thoughtfully formed collection.”

“There has been exponential growth in the study of Islamic art in recent decades,” said Thomas W. Lentz, Elizabeth and John Moors Cabot Director of the Harvard Art Museums, “and Harvard University and the Harvard Art Museums have been at the forefront of this movement, with faculty, curators, students, and celebrated collections providing fertile ground for the field. The Calderwood Collection is a lasting contribution from a collector who understood the heart of our educational mission.”

The Calderwoods

Norma Jean Calderwood devoted much of her life to studying and teaching Islamic art and the complex of cultures in which it arose. She pursued graduate study in Islamic art at Harvard University, where she specialized in Persian manuscripts, and taught for many years at the Museum of Fine Arts, Boston, and at Boston College. A gifted lecturer, she was also an intrepid traveler, crossing North Africa, the Middle East, and Central Asia to study the art and architecture of Islamic lands. For three decades beginning in 1968, she systematically acquired examples of the artistic tradition that captivated her.

Stanford and Norma Jean Calderwood were energetic and generous philanthropists in their adopted city of Boston. Institutions that have benefited directly from the Calderwoods’ generosity include the Boston Athenaeum, Boston College, the Cambridge Art Association, the Harvard Art Museums, the Huntington Theatre, the Isabella Stewart Gardner Museum, the MacDowell Colony (Peterborough, NH), the Museum of Fine Arts, Boston, and public broadcaster WGBH. Their private art collection was the most tangible and personal expression of the Calderwoods’ lifelong involvement in the arts, but also the one least known to the public.

The Calderwood Collection

The Calderwood Collection covers more than a thousand years of artistic achievement in the Persianate world during the Islamic era, principally through the media of ceramics, works on paper, and lacquer. The majority of objects were produced between the 9th

and 19th centuries in Iran, Iraq, and parts of Central Asia. Initially attracted to luxury ceramics, Norma Jean Calderwood amassed 57 examples within a decade before shifting her attention to works on paper—illuminated and illustrated manuscript folios as well as single-page compositions. A handful of lacquer objects rounds out the collection. The collection was gifted to the Harvard Art Museums in 2002, and a subsequent exhibition of 46 objects, titled *Closely Focused, Intensely Felt: Selections from the Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*, was held August 7, 2004–January 2, 2005 at the Sackler Museum. That exhibition marked the first public showing of a major portion of the collection.

In Harmony

To convey to her students the effect of a Persian painting, Norma Jean Calderwood said that its many visual elements “united to form a harmony.” The theme is eloquently expressed in some of the finest works in the Calderwood Collection, as well as in the total assembly, with objects resonating through contrasts and connections. This exhibition celebrates the scope of Calderwood’s achievement and the harmony of purposes that led to the gifting of the collection to the Harvard Art Museums.

To reflect the collection’s breadth and variety, the exhibition is ordered along a flexible chronology, beginning with earthenware from the 9th and 10th centuries, and closing with lacquerware from the 19th and early 20th centuries. Interspersed are several thematic clusters, as well as groupings of folios from four illustrated manuscripts that Mrs. Calderwood endeavored to reassemble when they were dispersed on the art market.

Highlights of the ceramics on view: Bowl with rooster and fish (Iraq, Basra, 10th century), is decorated with luster painting, the greatest contribution of Islamic potters to the history of ceramics. Bowl inscribed with sayings of the Prophet Muhammad and ‘Ali ibn Abi Talib (Uzbekistan, Samarkand, 10th century), a superb example of epigraphic wares, bears Arabic inscriptions attributed to two of the most important figures in the history of Islam. The decoration of arabesques and interlaced lines on Bowl with radial interlace design (Iran, Kashan, late 12th–early 13th century), is created in the polychrome *mīnā'i* technique—a costly and complex overglaze process that required multiple firings. The colorful decoration on Bowl with inscription and birds (Iran, Nishapur, 10th century) is carefully composed and laid out in three registers: an Arabic word meaning

“harmony” (*al-wifāq*) occupies the middle, and above and below it are long-necked birds with outstretched wings.

The works on paper include illustrated manuscripts of medieval Persian poems, most notably the *Shāhnāma* (Book of Kings) by Firdawsi, and the *Khamsa* (Quintet) by Nizami. A painting of great importance is *Afrasiyab and Siyavush Embrace*, from one of the most celebrated illustrated manuscripts in Islamic art—a large-scale and lavish copy of the *Shāhnāma* that was created in Tabriz, Iran, c. 1520–40 for Shah Tahmasp I, the second ruler of the Safavid dynasty in Iran. This brilliant painting illustrates a rare moment of harmony between the warring peoples of Iran and Turan. From another manuscript of the *Shāhnāma* comes *Solomon Enthroned* (c. 1575–90), one of the Calderwood Collection’s finest examples of painting from the Iranian city of Shiraz, which for three centuries was a major center for the production of illuminated and illustrated manuscripts. This painting depicts the famously multilingual King Solomon presiding wisely over an incongruous retinue of humans, demons, angels, and animals. The rising importance of single-page compositions is reflected in *Young Dervish* (Iran, Isfahan, c. 1630) which shows a comely youth sporting the domical wool hat and staff of a dervish. Signed by Riza ‘Abbasi, the most influential artist of 17th-century Iran, the painting demonstrates his calligraphic draftsmanship and subtle sense of color. Midway through the exhibition several of the works on paper will be rotated. Those works will be on view beginning Tuesday, April 9, 2013.

Layar Technology

In Harmony marks the first time the Harvard Art Museums are exploring the use of augmented reality technology. After downloading an app called Layar on to an iPhone, iPad, or Android mobile device, visitors to the exhibition can point their device at any of the six designated objects in the gallery, and additional content will appear. Content may include photomicrographs from the object’s conservation treatment, comparative images in other collections, or video showing the recreation of a vessel’s construction. The free app can be downloaded at the Apple App Store, the Android Apps section of the Google Play store, and on the Layar website at www.layar.com/download. A small number of devices may be borrowed at the admissions desk on the first floor of the Sackler Museum.

Catalogue

A fully illustrated hardcover catalogue, edited by Mary McWilliams, accompanies the exhibition. Nine essays by diverse experts explore issues of conservation as well as the cultural and historical significance of various objects in this largely unpublished collection. Topics include the vestiges of pre-Islamic cultural traditions in Iranian ceramic decoration, artistic practice and process in Shiraz manuscript painting, strategies of imperial self-representation in Safavid Iran and Mughal India, and conservation issues in Islamic ceramics. Illustrated entries are divided into three categories: three-dimensional objects, works on paper, and the study collection. Published by the Harvard Art Museums and distributed by Yale University Press. Price: \$75, comes with slipcase. Available mid-January 2013 at the Harvard Art Museums shop in the Arthur M. Sackler Museum lobby, or order via our website at: www.harvardartmuseums.org/shop. For more information about ordering, call 617-495-1440 or email am_shop@harvard.edu.

Credits

This exhibition and its accompanying catalogue have been made possible through the generous support of the late Stanford Calderwood.

Exhibition Programming

Below is a list of the public events connected to the exhibition In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art. All events are held at the Arthur M. Sackler Museum, 485 Broadway, Cambridge, MA. Detailed information is available on the Harvard Art Museums' website at www.harvardartmuseums.org/calendar.

– Wednesday, January 30, 2013, 6–8pm Opening Lecture and Reception: In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art Oya Pancaroğlu, Boğaziçi University, will present the lecture Tables and Other Social Settings in 9th–11th Century Eastern Iran at 6pm. A reception and open galleries will follow. Free admission.

– Wednesday, February 6, 2013, 3:30–4:30pm

Gallery Talk: “With Quite Different Eyes”: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, with Mary McWilliams, Mika Natif, and Ayşin Yoltar-Yıldırım, Harvard Art Museums. Free with the price of admission.

– Tuesday, March 5, 2013, 6pm

Storytelling Performance: Stories from the Shāhnāma: The Persian Book of Kings. Xanthe Gresham, storyteller, delves deep into the rich culture and epic mythology of Persia. For ages 12 and above. Free admission.

– Wednesday, March 27, 2013, 3:30–4:30pm

Gallery Talk: From the Laboratory to the Gallery: The Conservation and Technical Study of Islamic Art, with Katherine Eremin, Anthony Sigel, and Penley Knipe, Straus Center for Conservation and Technical Studies, Harvard Art Museums. Free with the price of admission.

Programming for Educators

– Tuesday, January 15 and Tuesday, January 22, 2013, 7–8pm

Islamic Art: Technology, Visual Culture, and Power is a two-part webinar series for K–12 teachers. The sessions present live discussion with scholars, artists, and educators exploring visual culture and art technologies in Persian history and contemporary Iran. Co-sponsored by the Outreach Center at the Center for Middle Eastern Studies, Harvard University, and the Harvard Art Museums. Register online at www.harvardartmuseums.org/calendar.

– Saturday, February 2, 2013, 9am–1pm

Professional Development Workshop for Middle School and High School Educators This workshop will provide an overview of exhibition themes and gallery activities designed to promote active learning and critical thinking. Free admission, register by January 23, 2013 to erin_loeb@harvard.edu or 617-496-8576.

Books received

Clark, Constance Areson (2008) *God—or Gorilla, Images of Evolution in the Jazz Age*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press (ISBN pb 9781421407760).

As scholars debate the most appropriate way to teach evolutionary theory, Constance Areson Clark provides an intriguing reflection on similar debates in the not-too-distant past. Set against the backdrop of the Jazz Age, God – or Gorilla explores the efforts of biologists to explain evolution to a confused and conflicted public during the 1920s.

Focusing on the use of images and popularization, Clark shows how scientists and anti-evolutionists deployed schematics, cartoons, photographs, sculptures, and paintings to win the battle for public acceptance. She uses representative illustrations and popular media accounts of the struggle to reveal how concepts of evolutionary theory changed as they were presented to, and absorbed into, popular culture.

Engagingly written and deftly argued, God – or Gorilla offers original insights into the role of images in communicating – and miscommunicating – scientific ideas to the lay public.

Constance Areson Clark is an associate professor of history at Worcester Polytechnic Institute.

Manca, Joseph (2012) *George Washington's Eye, Landscape, Architecture, and Design at Mount Vernon*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press (ISBN-13: 9781421404325)

George Washington liked to shape his own circumstances. Over the years he carefully crafted his inner self and his public persona, as well as many aspects of his aesthetic world. Washington's life formed a unity, and his morality formed part of the backdrop to his designs at Mount Vernon. His house, gardens, and art collection – and his own writings about them – were a major part of the public face of his virtue.

Washington usually acted with conscious moral purpose. “Moral” is meant here in the broadest possible sense, including such ethical matters as maintaining a public reputation, using one's time wisely, fulfilling one's duties to society, and living without luxuries. In the eighteenth century, the conception of morality also included the achievement of individual perfection, such as living a rational, tranquil, and harmonious life. Washington was obsessed, perhaps even more keenly than his contemporaries, with matters of honor, appearance, dignity, and

duty to society. As a schoolboy, Washington copied down the maxim that “every action one takes should be in consideration of all of those present,” and indeed his lifelong actions as architect, collector, and landscape gardener were done in consideration of the public’s valuation of his moral worth. – From Chapter 1: George Washington: Morality and the Crafting of Self

On the banks of the Potomac River, Mount Vernon stands, with its iconic portico boasting breathtaking views and with a landscape to rival the great gardens of Europe, as a monument to George Washington’s artistic and creative efforts. More than one million people visit Mount Vernon each year – drawn to the stature and beauty of Washington’s family estate.

Art historian Joseph Manca systematically examines Mount Vernon – its stylistic, moral, and historical dimensions – offering a complete picture of this national treasure and the man behind its enduring design. Manca brings to light a Washington deeply influenced by his wide travels in colonial America, with a broader architectural knowledge than previously suspected, and with a philosophy that informed his aesthetic sensibility.

Washington believed that design choices and personal character mesh to form an ethic of virtue and fulfillment and that art is inextricably linked with moral and social concerns. Manca examines how these ideas shaped the material culture of Mount Vernon.

Based on careful study of Washington’s personal diaries and correspondence and on the lively accounts of visitors to his estate, this richly illustrated book introduces a George Washington unfamiliar to many readers – an avid art collector, amateur architect, and leading landscape designer of his time.

Joseph Manca is the Nina J. Cullinan Professor in the Department of Art History at Rice University. He is author and editor of a number of books, including *The Art of Ercole de’ Roberti*, *Titian 500*, and *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*.

Call for papers

CFP: “Histories conservation”

Art History Supplement, Issue 3.2, March 2013

Submission deadline February 15, 2013

In a recent fund raising email campaign (December 17, 2012), Michael Gallagher, conservator in charge of the Department of Painting Conservation at The Metropolitan Museum of Art, stated: “Imagine a picture coated in a thick varnish, making the artist’s original brushwork almost undetectable. Then, imagine removing that discolored surface to reveal the true painting beneath – it is painstakingly careful work, but exhilarating when the picture returns to the gallery with its integrity restored.” This could be the formula through which, according to Gallagher, general public might have the chance to approach, discover and enjoy or be thrilled by great art and old masters.

The above assessment for role of conservation, considering the “original brushwork” of the “true painting” may reveal a modernist aspect of purity and uniqueness that brings along pleasure in the eye of the beholder and thus viewer. From such a starting point, any conservation theory, or better conservation practice, is both indicating a way of “contemporary” thinking about “past” using historical mechanisms in its expression and, in the same time, it is characteristic of the environment in which it was produced and of the environment it was practiced and cultivated. Humanistic, religious or strictly (micro-) political receptions and appropriations of a past suggest each time a certain way a particular culture has used, wittingly or not, material culture, being at its disposal, for a firm reason. “Reception” is regarded here as the act of decoding a past; while “appropriation” is considered here to be the product of re-encoding the same past by the same someone who practiced the decoding.

In this forthcoming issue of *Art History Supplement*, papers are sought dealing with conservation stories about receptions and appropriations of a certain, or not, past from a particular culture. “Histories of conservation” issue is planned to explore uses of the

past, reasons for such, and primarily the why a certain reception or appropriation took place through conservation (aka restoration), from late medieval to modern times.